

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MÄRZ 1957

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES DRITTEN HEFTES

	Seite
Karl H. Ruppel: Die literarische Wandlung der Oper	65
Winfried Zillig: Schönbergs „Moses und Aron“	69
Wolfgang Fortner: Bluthochzeit nach Federico Garcia Lorca	71
Giselher Klebe: Über meine Oper „Die Räuber“	73
Das neue Buch:	76
Die Oper der Gegenwart / Musik des 20. Jahrhunderts	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	78
Melos berichtet	78
Das neue Mannheimer Nationaltheater / Modernes Orgelkonzert schok-	
kiert Baden-Badener Abonnements-Publikum / Sutermeisters neues Cello-	
Konzert in Hannover / Kammermusik in Heidelberg's Musica viva /	
Festliche Tage neuer Kammermusik der Stadt Braunschweig / Hamburger	
Rundfunk am Scheideweg?	
Berichte aus dem Ausland	84
Poulencs Oper von der heroischen Angst / Das neue Britten-Ballett	
Blick in die Zeit	87
Neue Musik als Gegenstand der Unwissenheit / Stadtrat einstimmig für	
Schönberg / Die musische Insel San Giorgio	
Notenbeilage	89
Neue Noten	89
Notizen	90
Bilder:	
C. Breveglieri, Teatro / Schönbergs Handschrift / Faksimile aus Fortners „Bluthochzeit“ /	
Hildegard Stromberger, Komposition 53 (Kleinhempel) / Gian Francesco Malipiero (dpa) /	
Großes und Kleines Haus in Mannheim (Häusser) / Heinz Zeebe / „Gespräche der	
Karmeliterinnen“ (Seelmann-Eggebert)	

Einbanddecken in Leinen zum Preise von DM 3,- für 1956 erhältlich.

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.

Die literarische Wandlung der Oper

Karl H. Ruppel

Vor etwa achtzig Jahren brach ein verdienstvoller Mann, Hans Michael Schletterer, dem die Herausgabe und Redaktion der Operntextbibliothek des bekannten Leipziger Musikverlags Breitkopf & Härtel oblag, in die Klage aus: „Keine Branche unserer Literatur erscheint so vernachlässigt wie die Operndichtung . . . Unsere besseren Dichter haben sich, mit wenig Ausnahmen, stets gegen eine innigere Verbindung mit der dramatischen Musik ablehnend verhalten.“ Bekümmert stellt er fest, daß „abgesehen von der Verfehltheit eines großen Teils der Dichtungen haarsträubendste Verse und sinnloseste Reimereien sich nur zu häufig finden“, und er spricht, nicht allzu zuversichtlich, die Hoffnung aus, daß es eines Tages gelingen möge, „einem mit Geringschätzung und Oberflächlichkeit bisher behandelten Teile der deutschen Literatur zu endlicher Gleichstellung mit anderen Leistungen der dramatischen Poesie zu verhelfen“.

Merkwürdig, daß dies zu einer Zeit geschrieben wurde, zu der Wagners Textbücher bereits sämtlich vorlagen — Textbücher, deren dichterischer Anspruch schon implicite in der Forderung des Gesamtkunstwerks enthalten war, ganz abgesehen davon, daß Wagner ausdrücklich als Autor nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch (er selbst sprach von „poetisch“) ästiniert zu werden wünschte. Aber Wagners Werk, damals als aktuelles Ereignis von faszinierender und erschreckender Wirkung eher als ein Unternehmen gegen die Oper empfunden, konnte einem konservativen Mann wie Schletterer nicht wohl als Argument dienen, wenn er etwas für die



TEATRO

Gemälde von C. Breveglieri.

Oper, nämlich die Erhöhung des literarischen Niveaus der Libretti, forderte. Auf der andern Seite konnte er nicht wissen, daß der so gut wie unumstrittene Herrscher über das Operntheater seiner Zeit, Verdi, damals am „Othello“ arbeitete und im Gedanken an eine komische Oper an die Gestalt des Falstaff dachte, also den schon 1847 (beim „Macbeth“) geschlossenen Bund mit Shakespeare zu erneuern im Begriff war — einen Bund, der die zählebige These von Verdis literarischer Unempfindlichkeit gegenüber seinen Texten schon damals hätte widerlegen können, als man allenthalben übersah, daß er sich außer von Shakespeare von Schiller und Victor Hugo inspirieren ließ, daß er an Grillparzer („Die Ahnfrau“) und Molière („Tartuffe“) dachte und also alles in allem dem, was man „Weltliteratur“ nennt, für die Oper auf der Spur war. Historisch gesehen, beklagte der treffliche Schletterer die Niveaulosigkeit der landläufigen Operntexte mit-hin gerade in einer Zeit, da die beiden größten (und freilich unlandläufigsten) Opernkomponisten des Jahrhunderts die entscheidenden Vorstöße unternahmen, um auf dem Gebiet der Oper zwischen Dichtung und Musik zu einer neuen Kongruenz zu gelangen, das heißt die von ihm verlangte „Gleichstellung (des Operntextes) mit andern Leistungen der dramatischen Poesie“ praktisch bewirkten.

Die damaligen „besseren Dichter“ freilich waren dabei nicht beteiligt. Epigonale Erben der Klassik, hielten sie mit abweisendem Poetenstolz an der von dieser begründeten Autonomie der Dichtung fest und waren nicht bereit, das künstlerisch gestaltete Wort in den Dienst der Tonkunst zu stellen. Erst recht empfand es ein strenger und herrischer Geist wie Stefan George, der die Dichtung aus der klassisch prunkenden Dürre des Epigonentums herausführte, als eine

Profanierung der dem Dichter gestellten Aufgabe, für die „vulgärste“ Form des Theaters, die Oper, von der er immer nur mit bitterster Verachtung sprach, Verse zu schreiben, und sicher hat es zur Verewigung des Zerwürfnisses zwischen ihm und seinem einstigen Jünger und Freund Hugo von Hofmannsthal beigetragen, daß dieser es war, der — in seiner seit der „Elektra“ datierenden Zusammenarbeit mit Richard Strauss — das dichterische Wort an die Musik „verriet“. Das war wohl ein sehr deutscher Vorwurf, herrührend aus der glorreichen Emanzipation und Inthronisierung der Dichtung in der Autonomie, welche die Weimarer Klassik herbeigeführt hatte. In Wien nämlich, wo die von den Habsburgern protegierte Klassik italienischer Herkunft herrschte, galt es keineswegs als Verlust poetischer Eigenständigkeit, wenn das Wortkunstwerk im Dienst der Musik entstand, und die spätere geschichtliche Wertung hat dieser Auffassung recht gegeben: Unter den siebenundzwanzig Dramen, die der Hofpoet Pietro Metastasio — er verbrachte fünfzig von den vierundachtzig Jahren seines Lebens in Wien — für das kaiserliche Operntheater geschrieben hat, sind zahlreiche, die als Sprachkunstwerke noch heute ihre Schönheit entfalten, während die Musik, durch die sie, dem Zeitstil entsprechend, ins Virtuos-Artistische transponiert wurden, bis auf die Vertonungen Händels, Glucks und Mozarts, aus ihrem Verstummtsein nicht mehr erwachen wird. Romain Rolland nannte Metastasio den „Racine der Oper“, und der italienische Literaturhistoriker Francesco de Sanctis stellt ihn ans Ende der „musikalischen Periode der alten Literatur“ als den letzten Meister einer „von Musik schon durchdrungenen und umgeformten Poesie“. Da waltete also jene Kongruenz von Dichtung und Musik, um die Wagner und Verdi hundert Jahre später wieder bemüht waren — Metastasio starb 1782 —, und wenn man bedenkt, daß Mozart mit „Figaros Hochzeit“ noch einen aktuellen literarischen Sensationserfolg des zeitgenössischen Pariser Theaters (Beaumarchais' „La Folle Journée“) auf die Opernbühne brachte, war es eigentlich gar nicht so sehr lange, daß sich die von Weimar aus ins geistige Regiment gesetzte Dichtung von der dramatischen Musik zurückzog.

Das, was man im modernen Sinn als die literarische Wendung der Oper bezeichnet, trat, genau datierbar, in den Jahren 1902 und 1905 in Erscheinung, als in Paris Debussys „Pelleas und Melisande“ und in Dresden die „Salome“ von Richard Strauss herauskamen. In beiden Fällen hatten die Komponisten Texte gewählt, die in den neunziger Jahren als Dramen von Maeterlinck und Oscar Wilde zu den Standardwerken der damals modernen neuromantisch-symbolistischen und dekadent-ästhetisierenden Dichtung gehörten. Das Neue bei Debussy und Strauss war, daß sie diese Werke nicht zu Operntexten „umschreiben“ ließen, sondern sie (mit geringfügigen Kürzungen, die im Falle „Pelleas“ der Dichter sogar selbst vornahm) so komponierten, wie sie auf der Schauspielbühne gegeben wurden. Das bedeutet aber eine Neubewertung des dichterischen Wortes auch auf der Musikbühne, eine Reintegration seiner bildenden und tragenden Kraft für das musikalische Drama, die um so mehr auffallen mußte, als sie mit zwei Werken verbunden war, die ja auch rein musikalisch — das gilt insbesondere von Debussys „Pelleas“ — Wendepunkte in der Geschichte der Oper bedeuteten.

Die Verbindung der Oper mit der Literatur ist seitdem nicht mehr abgerissen, sei es nun, daß sie sich in der Übernahme bereits vorliegender und nicht im Gedanken an „Vertonung“ geschriebener Werke des Sprechtheaters oder in der literarisch-musikalischen Urkonzeption einer ganz neuen Bühnenschöpfung in der Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist dokumentiert. Zu dieser Gattung gehören, vom „Rosenkavalier“ ab, alle Opern von Strauss-Hofmannsthal — denn „Elektra“ war schon als Neufassung der Euripideischen Tragödie auf der

*Der Geniale lernt aus der Natur, aus seiner Natur,
der Talentierte aus der Kunst.*

Schauspielbühne aufgeführt worden, bevor Strauss sie komponierte —, Ravels „L'Enfant et les Sortilèges“ mit dem zauberhaften Libretto von Colette, Strawinskys „Oedipus Rex“ (Cocteau) und „The Rake's Progress“ (W. H. Auden), Milhauds „Columbus“ (Claudel); Cocteau und Claudel schrieben auch Texte für Arthur Honegger („Antigone“, „Jeanne d'Arc au Bûcher“). Auf der andern Seite steht die „Literaturopoper“, die durch mehr oder weniger verändernde Adaption vorliegender Werke der dramatischen oder epischen Dichtung als Textgrundlage gekennzeichnet ist: Die beiden Hauptwerke des musikalischen Expressionismus, Alban Bergs „Wozzeck“ und „Lulu“, stützen sich auf Georg Büchner und Frank Wedekind, Milhaud komponierte Werfels „Juarez und Maximilian“, Gottfried von Einem schrieb Opern nach Büchners „Dantons Tod“ und Kafkas Roman „Der Prozeß“, Karl Amadeus Hartmann ließ sich für seine Kammeroper „Des Simplicius Simplicissimus Jugend“ von Grimmelshausen anregen und Luigi Dallapiccola zu seinem „Nachtflug“ von der berühmten Novelle von Antoine de Saint-Exupéry. Für Shakespeares „Sturm“ und Molières „Schule der Frauen“ entschieden sich Frank Martin und Rolf Liebermann; Werner Egks neue Oper benutzt als Text Gogols „Revisor“, und Benjamin Britten griff zu Maupassant („Albert Herring“) und dem großen amerikanischen Romancier Henry James („The Turn of the Screw“). Gozzis „Re Cervo“ bildete den Ausgangspunkt für Heinz von Cramers Text zu Hans Werner Henzes „König Hirsch“.

Man sieht, es ist ein internationales Phänomen, daß sich die Oper ganz eindeutig der Literatur zugewandt hat, und zwar der Literatur im strengen Sinn, die als Dichtung schon Eigengewicht hat und nicht erst der Musik bedürfte, um ihren künstlerischen Rang und Wert zu dokumentieren. Kann man daraus den Schluß ziehen, daß die Oper an sich selbst irre geworden ist? Daß sie der Tragkraft der Musik allein nicht mehr traut und sich bereit finden muß, einen Teil ihres Herrenrechts in dieser Gattung des Bühnenspiels an die Dichtung abzutreten? Es geht hier ja nicht um die im „Capriccio“ von Richard Strauss so geistvoll und amüsant erörterte Frage „Wort oder Ton?“, das heißt darum, ob ein wortkünstlerisches Gebilde die Phantasie des Musikers in schöpferische Schwingung versetzt oder ob umgekehrt die schon gleichsam „frei“ produzierende musikalische Phantasie das Wort, den Vers, die Handlung sucht, an die sie sich binden kann — sondern darum, daß es die literarische Geprägtheit des Stoffes ist, die einen besonderen Reiz auf den Musiker ausübt und die er in der musikalischen Form, die er dem Stoff gibt, nicht verschwinden lassen, sondern erhalten will. Mit anderen Worten: Die zeitgenössischen Opernkomponisten, die Molière, Grimmelshausen, Gogol, Büchner, Wedekind oder Kafka komponieren, wollen nicht nur die von diesen Autoren gelieferte „Story“ in Musik setzen, sondern auch — und vor allem — in ihrer Tonsprache den spezifischen Charakter treffen, den der (literarische) Autor aus der Kraft seiner Persönlichkeit der Story gegeben hat. Man könnte sagen, der Dichter wird *mit*komponiert — insofern ein Stoff nämlich nicht schon als Fact, sondern erst als Dichtung für den Musiker interessant ist. Beethoven komponierte im „Fidelio“ ein rührendes und erhebendes Familien-drama, nicht den französischen Richter Jean Nicolas Bouilly, der ihm in seinem (für Pierre Gaveaux geschriebenen) Libretto „Léonore ou l'Amour conjugal“ die erste Bühnenfassung gegeben hatte; Webers „Oberon“ umkleidet das Zaubermärchen vom Elfenkönig und dem Ritter Hüon mit herrlicher Musik, jedoch der Rokokegeist Wielands hat in seiner (von J. R. Planché erbärmlich textierten) romantischen Partitur keine Spuren hinterlassen. Alban Berg aber komponierte im „Wozzeck“ keine Arme-Leut'-Tragödie, sondern Büchner, und Karl Amadeus Hartmann im „Simplicius“ kein Lebensbild aus dem Dreißigjährigen Krieg, sondern Grimmelshausen. Die Physiognomie des Dichters wird in der Notenschrift des Komponisten sichtbar, soll sichtbar bleiben. Das literarische Profil erscheint nicht nur in den ursprünglichen Schrift-, sondern auch in den späteren Klangzeichen.

Die Oper ist literarisiert. Den „besseren Dichtern“ hilft es nichts mehr, daß sie sich gegen eine innigere Verbindung mit der dramatischen Musik ablehnend verhielten. *Post mortem* mußten sie sie dennoch eingehen.

Mit freundlicher Genehmigung der „Neuen Zürcher Zeitung“, die den Erstdruck dieses Beitrags brachte.

Schönbergs »Moses und Aron«

Winfried Zillig

Wie bei keinem andern Werk Schönbergs sind wir bei dem nachgelassenen Opernfragment „Moses und Aron“ darauf angewiesen, unser Wissen durch schlußkräftige Vermutungen abzurunden.

Schon zu Lebzeiten Schönbergs war alles, was mit diesem Werk zusammenhing, geheimnisumwittert. Zwar wußte man am Anfang der dreißiger Jahre, daß Schönberg an einer oratorischen Oper „Moses und Aron“ arbeite, später hörte man immer wieder, er sei an der Vollendung des zunächst Torso gebliebenen Werks. Er selbst äußerte sich nur ganz sporadisch gerade über diese, wie wir heute wissen, gleichsam zentrale Arbeit seines Lebenswerks. Was uns heute vorliegt, ist der Text der gesamten Oper und das Particell des ersten und zweiten Akts, während vom dritten Akt nicht eine einzige skizzierte Note vorhanden ist. Dafür ist das Particell der beiden ersten Akte bis auf einige äußerliche Dinge, Bezeichnung der Hauptstimmen und genaue Einfügung szenischer Angaben, zwar teils stenographisch, aber mit höchster Genauigkeit und offensichtlich endgültiger Vollständigkeit durchgearbeitet. Es trägt auf seiner ersten Seite

den Vermerk: Lugano, 17. Juli 1930. Auf die letzte Note des zweiten Akts folgt die Einzeichnung: Barcelona, 10. III. 32. Weitere eingestreute Angaben in der Partitur zeigen, daß Schönberg jeweils in den Wintermonaten im Süden daran arbeitete. In den Sommermonaten nahm ihn seine Unterrichtstätigkeit in Berlin, wo er damals eine Professur an der Preußischen Akademie der Künste bekleidete, in Anspruch. Warum er das Werk im Winter 1932 auf 1933 nicht vollendete, bleibt Vermutung. Die heraufziehende politische Katastrophe hat ihn sicherlich weitgehend beschäftigt und seine Schaffenskraft absorbiert. Nach der Flucht, die ihn nach Paris, dann nach Amerika führte, stand zunächst der Kampf ums Dasein, später die Konzeption neuer künstlerischer Aufgaben so im Vordergrund, daß der Anschluß verlorenging. Gerade ein solches Riesenwerk, wie „Moses und Aron“, bedarf sicherlich einer gewissen Kontinuität des Schaffens. Warum es Schönberg trotz aller anders lautenden Gerüchte nicht doch vollendete, wie manches andere seiner früheren Werke — ich denke nur an die 2. Kam-

Die Handschrift Schönbergs („Moses und Aron“)

The image displays a handwritten musical score for Arnold Schönberg's opera "Moses und Aron". The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, and there are several performance markings and annotations in the left margin, including "H2 BE", "CHOR", and "124". The score is numbered "125" at the top right and "124" at the bottom left. The handwriting is in ink on aged paper.

mersinfonie —, das wird wohl nie geklärt werden. Ich vermute, daß die Gründe in dem Werk selbst liegen: Schönberg erkannte vielleicht, daß das angeschnittene Problem gar nicht lösbar war, daß der wahrhaftigere Abschluß die offene Frage war, mit der der zweite Akt endet, die Frage des Moses nach dem Wort, das ihm fehlt.

Ursprünglich wollte Schönberg offensichtlich, wie aus seinen ersten Aufzeichnungen zum Text hervorgeht, ein Oratorium schreiben. Aber ganz zwangsläufig wurde bei der Ausarbeitung der Idee aus dem Vorwurf eine Oper, noch dazu eine, die in ihren großartigen szenischen Visionen alle Möglichkeiten der Bühne bis zum Äußersten in Anspruch nimmt. Am Anfang des Werks steht Moses' Berufung. Die Stimme aus dem Dornbusch heißt ihn, sein Volk aus den Greueln der ägyptischen Knechtschaft, aus der dumpfen Blindheit hinzuführen zum einzigen, unvorstellbaren Gott, zu dem der Weg durch die absolute Reinheit der Wüste führt. Moses, mächtig des Gedankens, aber unfähig des Worts, bittet den Herrn, ihm diese Aufgabe zu erlassen. Aber der Herr erleuchtet Aron, Moses' Stimme zu sein, dem er die Last des Auftrags damit keineswegs leichter macht. So führt Moses mit Hilfe der Stimme Arons gegen den Widerstand der heidnischen Priester das Volk aus der Knechtschaft, nachdem Aron das Wunder der Schlange, das Wunder des Aussatzes zu Hilfe genommen hat, um dem Volk sinnfällig zu machen, was Moses nur als Gedanken in sich trägt. Das Volk zieht in die Wüste, genährt einzig von der Reinheit des Denkens. Als aber Moses 40 Tage und Nächte auf dem Berg Gottes dem Volk fernbleibt, um vom Herrn das Gesetz zu empfangen, wird das Volk und mit ihm Aron kleingläubig. Und Aron setzt dem Volk an die Stelle des reinen Gedankens das greifbare Bild des Goldenen Kalbs, das in einer ungeheuerlichen, heidnischen Orgie inauguriert wird. Moses, der endlich vom Berg des Herrn mit den Gesetzestafeln zurückgekehrt ist, findet die Greuel vor und zerschmettert verzweifelt die Gesetzestafeln. Zwar ist der Spuk des Goldenen Kalbs am Fluche Moses' vergangen. Das Volk folgt der Feuersäule weiter in die Wüste. Aber Moses verzweifelt an dem Zwiespalt, daß er den Gedanken besitzt, aber nicht das Wort, ihn faßbar zu machen.

Fast scheint mir, daß dieses Werk Fragment bleiben mußte, wollte es vollendet im Sinne Schönbergs sein. Denn Schönbergs ganzes Lebenswerk ist ja Ringen darum gewesen, das Unfaßbare faßbar zu machen. Der dritte Akt, in dem Moses, wiedererstartet im Glauben an seine Sendung, Aron zur Rechenschaft zieht, scheint demgegenüber fast wie ein überflüssiges fremdes Anhängsel; erkennt man das wahre und tiefere Problem des Werks in dem Zwiespalt zwischen Gedanke und Wort, zwischen Geist und Materie. Die unvollendete Vollendung dieses Werks bekommt ein neues Schlaglicht, wenn man weiß, daß Schönberg

im Grunde nie an eine Aufführung oder überhaupt Aufführungsmöglichkeit des Werks dachte, wie wir aus einigen der ganz wenigen Äußerungen Schönbergs zu „Moses und Aron“ wissen.

Daraus resultiert wohl die völlige Konzessionslosigkeit der Partitur, wie sie sich namentlich in der Behandlung der Singstimmen, vor allem der Chorbehandlung ausdrückt. Kein anderes Werk Schönbergs weist diese „atomistische“ Aufspaltung der Singstimmen vom naturalistisch gesprochenen Wort über die gebundene Sprechweise, wie sie im „Pierrot“ erfunden wurde, zu halb und ganz gesungenen Partien bis zum zwölfstimmigen Doppelchor auf! Dabei ist hier die Differenzierung der technischen Mittel in erhöhtem Maß ein Werkzeug dafür, das Unfaßbare faßbar zu machen, in die Tiefen des Kosmischen zu dringen.

Gleich die Realisierung der Stimme aus dem Dornbusch ist dafür ein Musterbeispiel. Ihre Einheit setzt sich zusammen aus einer kaleidoskopischen Aufspaltung in 6 gesungene Stimmen und einen vielfach aufgespaltenen Sprechchor. Wie modern und wie zeitnah dabei der „Esoteriker“ Schönberg war, erhellt aus der Tatsache, daß er, vor 25 Jahren bereits, versuchte, die elektroakustischen Mittel der Funktechnik in den Dienst seiner Idee zu spannen: Er will, daß die Stimmen des Sprechchors, räumlich voneinander getrennt, über verschiedene Mikrophone auf verschiedene Lautsprecher, die über die Bühne verteilt sind, übertragen werden. Damit sind eigentlich die neuesten Versuche stereoskopischen Hörens und vielkanaliger akustischer Effekte der Elektronik bereits genial vorausgeahnt. Aber nicht das Technische als Selbstzweck interessiert hier, sondern der Versuch, das Technische zur Realisierung der Idee einzuspannen, in diesem Falle die Stimme Gottes, das Unfaßbare mit irdischen Mitteln faßbar zu machen.

Übrigens zeigt sich gerade beim scheinbar Utopischsten dieser Partitur, beim Chorsatz, die rapide Weiterentwicklung des Ohrs und der dahinterstehenden geistigen Wachstumsmerkmale in der Entwicklung unserer abendländischen Musik: Gerade die seinerzeit als völlig unrealisierbar angesehenen Chöre waren bei der Hamburger Funkuraufführung des Werks unter Hans Rosbaud ein Wunder an Reinheit und Selbstverständlichkeit der Intonation und des Duktus.

Dieselbe Weite der Ausdrucksmittel, die Schönberg für den Chor in Anspruch nimmt, überträgt er auch auf die Solostimmen der Oper. Die Partie des Moses bewegt sich vom reinen Wort über die gebundene Sprachmelodie bis zum halbgesungenen Ton. Die Partie des Aron hingegen schwelgt, beim Parlando beginnend, in immer ekstatischeren Formen einer ausgesprochen opernhaften Tenorkantilene.

Auch das instrumentale Gewand der Oper nimmt eine Art von Sonderstellung im Werk Schönbergs ein. Zwar sind den ganz üblichen Instrumenten

des großen Orchesters lediglich ein Klavier, an einigen Stellen noch Mandolinen und Gitarren hinzugefügt. Aber der Klang, ein gläserner, von den geheimnisvoll zartesten bis zu den eruptiv-brutalsten Stellen seltsam abstrakter Klang, steht wie kaum in einem anderen Werk Schönbergs – fast im Bachschen Sinne – im Dienst des Gedankens, der Idee.

Das gleiche gilt in erhöhtem Maße noch vom Tonmaterial, das angewandt ist, und von seiner formalen Gestaltung. Das Riesenwerk basiert auf einer Zwölftonreihe, deren phantastische Aufspaltung und deren technische Meisterung seltensamerweise in Hinblick auf die Tiefen der Idee, die auch hiermit wieder aus dem Unfaßbaren ins Faßbare gerückt werden soll, noch belangloser erscheinen, als bei den meisten Werken namentlich des späten Schönberg. Auch hier scheint mir eine einmalige und zwingende Parallele zu Bach vorzuliegen. Beiden Meistern gemeinsam ist das Phänomen, je komplizierter der kompositorische Vorgang wird, je mehr er sich nur noch in Begriffen der höheren Mathematik ausdrücken ließe – hie Kontrapunkt, hie Reihentechnik –, je tiefer dringt das Werk in die Bezirke der scheinbar nicht zähl- und wägbaren Geheimnisse der Seele vor.

Eine Untersuchung der Partitur auf formale Dinge ergibt einen phantastischen Reichtum an formalen Bindungen, der sich von der freiesten, scheinbar thematisch völlig ungebundenen Phantasieform bis zu den kompliziertesten vieltimmigen kanonischen Gebilden erstreckt. Namentlich die Chöre enthalten kontrapunktische Feinheiten, die an altmeisterliche kontrapunktische Geheimwissenschaft grenzen. Aber all das wird in der Wirkung völlig aufgesogen von der Idee, für die es als Gefäß dient. Letztlich ist die Wirkung des Ganzen eine völlig ungebundene, ich möchte sagen rhapsodische.

Eine der verblüffendsten Erscheinungen der Partitur ist ihre Rhythmik. Während sonst bei Schönberg meist der Taktstrich nur ein technisches Hilfsmittel ohne Beziehung zu der eigentlich völlig amorphen Rhythmik ist, treten hier Ballungen von konkreten Rhythmen interessantester und vital-

ster Art auf, wie man sie kaum bei Bartók oder Strawinsky kennt. Aber auch sie sind hier nicht etwa musikantischer Selbstzweck, nicht mehr sinnlicher Ausdruck, auch sie sind bereits wieder geistige Sublimierung des Auszudrückenden.

Betrachtet man das Werk über seine musikalischen Phänomene hinweg aus einer weiteren, allgemeineren Perspektive, so erkennt man zweifellos, daß es eine große und zwingende Fortsetzung abendländischer Philosophie und abendländischer Geistigkeit und Moral überhaupt ist. Es ist – obwohl in einer Art eine Oper von der schlagkräftigen Opernhaftigkeit einer Verdi-Oper – im tiefsten Sinn ein religiöses Werk. Seit Bach ist wohl kaum in einem Werk wieder versucht worden, so einfach, so gläubig, aber auch in solcher Tiefenwirkung Stellung zum Göttlichen zu suchen und zu finden. Im letzten und tiefsten Sinn ist es zudem ein politisch-moralisches Werk. Schönberg, der „Esoteriker“, der, wie man lange meinen zu müssen glaubte, im luftleeren Raum seines elfenbeinernen Turms Stellung bezogen hatte, hat die Welt mit zwei bestürzend aktuellen, im höchsten Sinn politischen Werken überrascht, mit denen er wohl als einziger unter den Komponisten direkte Stellung bezogen hat zu den ungeheuerlichen Ereignissen der Zeit, sie aber gleichzeitig aus der Atmosphäre des Tages in die Atmosphäre des Allgemeingültigen, eben des großen Kunstwerks geläutert hat: Ich meine die „Ode an Napoleon“, jene Auseinandersetzung mit der Tyrannei, und den „Überlebenden aus Warschau“, die erschütternde Passionsmusik einer Menschheit, die unter der Brutalität der überpersönlichen Mächte, wie sie in unserem Jahrhundert grausame Gewalt gewonnen haben, leidet.

Noch weiter und allgemeiner, und damit noch größer, steht wohl auch hinter „Moses und Aron“ ein tiefer politisch-moralischer Sinn: Das Volk, das sich, wie immer, unter andere Völker mischt und seine Gaben für nichtige Zwecke verschwendet, wird aus der Höhe hinuntergestürzt werden, das Volk aber, das in der Reinheit der Wüste nur dem Gedanken lebt, das wird unüberwindlich sein, vereint mit Gott.

Bluthochzeit nach Federico Garcia Lorca

Wolfgang Fortner

Als meine Komposition der „Bluthochzeit“ von Lorca bereits abgeschlossen und im Druck war, schrieb Emil Belzner in einer Rezension, es sei „durchaus verständlich, daß das reichlich Deklamatorische und Sangbare des Textes“ mich gereizt habe. „Stellenweise ist die ‚Bluthochzeit‘ in der Tat ein Libretto, aber ein oft unerhört schönes, lyrisches Libretto. Und unleugbar mit echten dichterischen

Partien. Das Ganze hat etwas vom schwermütigen balladesken Glanz, von wechselnder Farbe, von tiefsinniger Schwingung der Schwere mit dem Leichten, des Ernstes mit der Lebensfreude, Heidnischen und Christliches mit einer eigenartig faszinierenden spanischen Mischung.“

Kein Opernlibretto also, das den autonomen Ge-

von Nachspielen zum vorangegangenen oder auch von Vorspielen zum folgenden Bild. Einfach gesagt: sie überbrücken. Die musikalische Gestaltung der Bilder ergibt sich aus einer Verbindung von Rondoform und Variation. Eine Möglichkeit, auch über die Grenzen der einzelnen Bilder hinweg bestimmte musikalisch-geistige Zusammenhänge durch das ganze Stück hindurch verändert wiederkehren zu lassen und, für die entsprechende Situation, neu zu formulieren.

Lorca „Wortgesamt hat Physiognomie“ (Ich zitiere Enrique Beck, dem wir die gültige Lorca-Übertragung verdanken). „Ich sehe in ihr Züge Zurbaráns, fühle El Greco, empfinde Murillo, schaue Velasquez, betrachte Ribalta, Herrera, Pacheo – Goya kommt mir nah. In diesem Wortgesicht, das Juan Gris, Picasso, Salvador Dali benerven, ist alles Überliefertes, Zigeunerisches, Folkloristisches gehört auch in Lorcas Welt. Für den deutschen Komponisten eine fremde Welt, eine Erschwerung, eine Belastung. „Spanische Musik“, die sich anbot, mußte vergessen werden! Lorcas Physiognomie schien sich am ungefährlichsten umsetzen zu lassen in der Verwendung alter, originaler, andalusischer Weisen, die mit meiner musikalischen Sprache logisch zu verbinden waren.

nicht nachkomponiert werden durften!) „Das ist die Physiognomie des Wortgesamts: aus alter Erbschaft, weitem Erfahren, eigenen Werden.“

Ja, Überliefertes, Zigeunerisches, Folkloristisches gehört auch in Lorcas Welt. Für den deutschen Komponisten eine fremde Welt, eine Erschwerung, eine Belastung. „Spanische Musik“, die sich anbot, mußte vergessen werden! Lorcas Physiognomie schien sich am ungefährlichsten umsetzen zu lassen in der Verwendung alter, originaler, andalusischer Weisen, die mit meiner musikalischen Sprache logisch zu verbinden waren.

Doch sollen eingehende theoretische Untersuchungen musikalischer Strukturfragen hier unerörtert bleiben. Sie sind einem größeren Leserkreis uninteressant, dem Autor – vor seiner Aufführung – unangenehm.

Lorca, selbst ein Theaterpraktiker, ein „glühender Verehrer des Theaters der sozialen Aktion“, wäre sicher ein guter Gesprächspartner, ein Helfer und Anreger gewesen – doch schon zwanzig Jahre sind vergangen seit seiner Ermordung!

Eine Rechtfertigung gegenüber ihm, die Legitimation der musikalischen Dramatisierung schließlich, muß das Werk selber erweisen.

Über meine Oper »Die Räuber«

Giselher Klebe

Meine Arbeit am Libretto für eine Oper nach Schillers Schauspiel „Die Räuber“ begann im Jahre 1951. Die Komposition war im Sommer 1956 abgeschlossen.

Der folgende Aufriß möge die Einheitlichkeit der dramatischen und musikalischen Gestaltung – bei voller Selbständigkeit der beiden Ordnungen – verdeutlichen:

Grundform und dominierende Gestaltungsordnungen

Konzentration der Handlung auf die Beziehungen der vier Hauptpersonen untereinander. (Der alte Moor, Karl, Franz, Amalia.)

Dominierende Aktion: kausale Verknüpfung der Handlungen, Reaktionen und die Psychologie der beiden Brüder, die beide als Zweispaltung einer einzigen destruktiven Persönlichkeit aufgefaßt werden.

Statische Mitte (in bezug auf die Aktion der übrigen Hauptpersonen): *Amalia*; einzige relativ positive Persönlichkeit.

Passive Reaktion: der alte Moor, durch sein Verhalten der Destruktion Vorschub leistend.

Nummernoper.

Singstimmen dominieren durchweg.

Musikalisch-formale Gestaltung, abgeleitet aus dem dramatischen und psychologischen Ablauf.

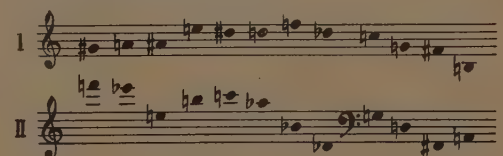
Verbindlichkeit der Ordnung und stilistische Einheit, hergestellt durch serielle Dodekaphonie. Sie stützt sich auf

zwei Zwölftonreihen

mit unterschiedlichem Bildungsgesetz.

I Stark chromatisch – Tritonusbetonung – kleiner Tonraum.

II Reihe mit allen innerhalb einer Oktave vorkommenden Intervallen.



Einteilung in 4 Akte zu je 2 Szenen (im Akt III simultan).

Beibehalten des Schillerschen Urtextes.

Sie entsprechen den dramatischen Polen der Handlung:

I Intrige, Lüge, Destruktion.

II Streben nach Wahrheit; konstruktive Ordnung.

Analog der dramatischen und psychologischen Verwicklungen und dem entsprechenden Grad des Anteils eines der beiden Pole werden die Reihen nach seriellen Kompositionsprinzipien miteinander in Verbindung gebracht und, je nach Überwiegen, das Gesetz der einen oder anderen Reihe zur Gestaltung herangezogen. Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung der beiden Reihen übernehmen in komplizierten Komplexen der Handlung die Funktion der Grundreihen.

Charakteristik der vier Hauptpersonen

Franz: kalt — intellektuell, gradlinig sein Ziel verfolgend. Stürzt über die Angst vor seinem eigenen Gewissen.

Charakterbariton.

In den Soloszenen begleitet von kleineren Besetzungen mit solistischem Cembalo. Stark konstruktive Formen subjektiver Gestaltungsart: Singstimme und Orchester als Einheit. Nach seinem Traum vom jüngsten Gericht wird seine steigende Angst, seine völlige seelische Verlassenheit gestaltet als Gegenüberstellung: frei rezitierende Singstimme gegen objektive Gestaltungsformen im Orchester (Kanon zu 6 Stimmen mit Choral — c. f., Ricercare [Kettenfuge]).

Karl: pathetisch — emotionell, schwankend im Handeln, verschwommene Versuche, sein — im Grunde verbrecherisches — Handeln zu idealisieren.

Tenor (zum jugendl. Helden Tenor tendierend).

Begleitende Besetzungen und Formen der jeweiligen Situation in Karls Handeln abgeleitet.

(Um die Verantwortlichkeit seiner Handlungen zu unterstreichen, fällt die Person des Spiegelberg weg.)

Amalia: statisch, schwärmerisch, unbedingt in ihrer Liebe zu einer nichtexistierenden Idealgestalt von Karl.

Sopran (jugendl. dramatisch).

Stark bevorzugte Streicherbesetzungen.

Rhapsodische Formen.

Der alte Moor: schwach im Handeln, fällt den dramatischen Verwicklungen zum Opfer.

Baß

Die übrigen Personen:

Schweizer, ein Räuber

Baß

Hermann, ein Edelmann

Tenor

Ein Pater

Alt

Daniel, ein Diener

Tenor

Die Räuber

Männerchor mit kleinen Soli

Frauenstimmen hinter der Szene

Frauenchor

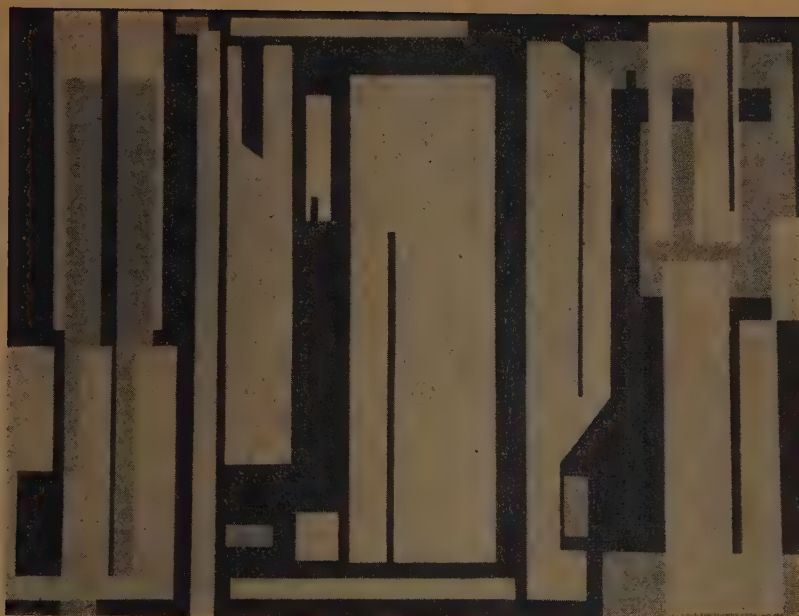
Szenisch-musikalischer Ablauf

I. und II. Akt

Die Akte I und II komprimieren die Handlungsexposition so stark wie möglich. Sie entsprechen im wesentlichen den Akten I und II in Schillers Schauspiel.

Kein Vorspiel.

Die musikalische Gestaltung bevorzugt Entwicklung= und Veränderungsformen, die auf kleinsten Motiven basieren.



HILDEGARD
STROMBERGER

Komposition 53.

Änderungen: Die Person des Spiegelberg fällt weg.
Es bleibt nur eine profilierte Räubergestalt:
Schweizer. Die übrigen Räuber sind als vierstim-
miger Männerchor zusammengefaßt.

Die Zeitdauer: Akt I = ca. 25'
Akt II = ca. 15'

III. Akt

Die dramatische Entwicklung steigert sich zur
Kulmination im *Quartett*.

Hier werden die *Szene im Böhmerwald* [Schiller II, 3] (die Räuber, von Soldaten eingeschlossen, werden von einem Pater zur Auslieferung von Karl aufgefordert. Karl rechtfertigt sich; der Pater wird weggejagt) und die *Szene im Garten des Moorschen Schlosses* [Schiller III, 1] (Franz versucht, Amalia mit Gewalt zu erobern und wird von ihr mit einem Degen davongejagt). Simultan gespielt.

Amalia und Karl bleiben allein zurück. (Davor: kurzer Auftritt Hermanns: Amalia erfährt, daß Karl noch lebt.)

Es folgt *Duett* Amalia-Karl bei gewissermaßen aufgehobenem Ort- und Zeitbegriff.

[Text Schiller IV, 4]

Schillers vierter Akt wurde bis auf die Szenen 4 und 5 gestrichen.

(4 = *Duett*
5 Anfang = Räuberchor)

Steigerung und musikalische Formentfaltung:

Räuberchor [Text Schiller IV, 5]

Räuberchor mit Soli [Schiller II, 3]

Arioso des Paters

Quartett mit Chor

Pater (Alt) Amalia (Sopran)

Karl (Tenor) Franz (Bariton)

Rez. Amalia-Hermann

Großes Duett Amalia-Karl

Zeitdauer: Akt III: ca. 35'

Die Fortsetzung der Szene 5 ist dann ..

IV. Akt

Szene 1

Änderung: Der alte Moor stirbt, nachdem ihn Karl aus dem Turm befreit hat.

Szene 2

Sie entspricht Schillers fünftem Akt.

Änderungen: Pastor Moser tritt nicht auf. Karl dringt mit den Räubern ins Schloß und findet den toten Franz.

Der Schluß [Schiller V, 2] ist ins Moorsche Schloß verlegt.

Die einzelnen Nummern dieses Aktes erfahren die weitgespannteste Formgebung in dieser Oper. In Karls Arie [Text Schiller IV, 5, beginnend „Es ist alles so finster...“] erscheint bei den Worten „Zeit und Ewigkeit gekettet aneinander...“ die Tonfolge B–A–C–H, die im weiteren Verlauf des Aktes entscheidende Bedeutung für die musikalische Gestaltung gewinnt.

Musikalische Hauptnummern:

Großes Arioso: Franzens Traum vom jüngsten Gericht.

Variationen und Kanon zu 6 St. mit Choral – c. f.: Franzens Angst.

Ricercare (Kettenfuge): Eindringen der Räuber ins Schloß und Franzens Selbstmord.

Finale	{	Duett (Amalia-Karl)
		Arie (Karl)
		Chor (Räuber)
		Arie (Amalia; Amalias Tod)
		Arioso (Karl)

Zeitdauer: Akt IV: ca. 50'

Die Behandlung der Singstimmen ist vom Stil in Verdis „Falstaff“ beeinflusst. Die Orchesterbesetzung hat 3faches Holz; 4 Hr., 3 Tp., 3 Pos. und Tuba; Pauken, Schlagzeug (5–6 Spieler); Cembalo, Harfe, Klavier, Gitarre (hauptsächlich solistisch); Streicher. Hinter der Bühne im IV. Akt je 2 Hr. und Tp.

Die Oper ist dem Andenken Giuseppe Verdis gewidmet.

Das neue Buch

Die Oper der Gegenwart

Der bekannte sechsendreißigjährige Schweizer Komponist Armin Schibler gehört zu den nachdenklichen Musikern, die sich um Klarheit über das Wesen der Gegenwartsmusik bemühen. Nach seiner kleinen Schrift „Neue Musik in der dritten Generation“ setzt er nun auf dem Sektor des Musiktheaters seine Bemühungen fort. Seine historisch fundierte Untersuchung „Zur Oper der Gegenwart“ (Bodensee-Verlag, Amriswil) läuft darauf hinaus, daß die Präponderanz einer sinnvollen, irgendwie zeitnahen *Handlung* über die Musik und eine neuartige Behandlung des Wort-Ton-Verhältnisses die wesentlichen und zukunftsweisenden Kriterien der Neuen Oper seien. Da es, wie er glaubt, höchst zweifelhaft ist, ob wir mit zwei Sinnen – Gesicht und Gehör, Auge und Ohr – gleichzeitig aufnehmen können, ergibt sich die Berechtigung

einer deutlichen Trennung der schaubaren Elemente von den zum eigentlichen Musikerlebnis bestimmten Teilen. Die Oper verlange *entweder* Handlung *oder* Musik – Wagners „Gesamtkunstwerk“ sei daher ein grundsätzliches, wenn auch geniales Mißverständnis. Beim Singen als direktem Ausdruck menschlichen Gefühls sei der Denkprozeß ausgeschaltet, und daraus erkläre sich die in der Oper traditionelle Vernachlässigung der Textkomponente. Die Vorherrschaft des Gefühlsbereichs sei der Grund für den relativ engen Bezirk operngerechter Stoffe, die sich überwiegend auf die glückhaften oder tragischen Beziehungen zwischen Mann und Frau beschränkten. „Dem denkenden Menschen in der Oper seinen Platz zu verschaffen – das ist die einfachste Formel für alle wesentlichen Bestrebungen der Neuen Oper.“ Das gesprochene Wort als Melodram oder Dialog („Singspielprinzip“) wird dazu beitragen, wenn dem Verzicht auf Belkanto, auf Geschlossenheit der musikalischen Sphäre reiche Gewinne an Handlungsintensität gegenüberstehen.

Als bezeichnendes Beispiel für die Richtigkeit seiner grundsätzlichen Feststellung, „daß es in der Neuen Oper um den geistigen Gehalt, um die Handlung geht,

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

wurde am 18. März '75 Jahre alt.



selbst wenn dabei die Musik in eine seit den Anfängen der Oper nicht mehr vorgekommene dienende Rolle versetzt wird“, führt Schibler Einems Kafka-Oper „Der Prozeß“ an. Er hätte sich ebensogut auf seine eigene Kammeroper „Die Füße im Feuer“ beziehen können. Hat nun Schibler hier seine Theorie in die Praxis umgesetzt, oder hat er, wie weiland Richard Wagner in seinen theoretischen Schriften, seine Schaffensweise nachträglich pro domo theoretisch untermauert? Es sei gerne zugestanden, daß die nur 47 Seiten umfassende Broschüre viele gute Gedanken enthält, die teilweise mehr angedeutet als ausgeführt und nicht immer mit der wünschenswerten Klarheit herausgearbeitet sind. Ich rechne dazu auch die Bemerkungen über den Sonderfall Strauss-Hofmannsthal, über Orff, Krenek, Menotti und Britten (nicht aber die über Strawinskys „The Rake's Progress“). Im Grundsätzlichen jedoch weicht meine Meinung erheblich von der Schiblers ab: Oper und Schauspiel sind zwei verschiedene Ebenen und sollten es auch bleiben. Die Monotonie eines modernisierten „stilo rappresentativo“ kann die schönsten Verse und die geistvollste Handlung nicht „überhöhen“. Warum nicht lieber ohne Musik als mit einer Musik, die keine mehr ist?

Heinz Pringsheim

Musik des 20. Jahrhunderts

Im Verlag Leitner (Wels/Wunsiedel/Zürich) veröffentlichte L. K. Mayer ein Buch über „Die Musik des 20. Jahrhunderts“ als Ergänzung zu seiner bereits im gleichen

Verlag erschienenen kleinen Musikgeschichte. Dem allgemein gehaltenen Titel des Werkes entsprechend, wird zunächst auf die Nachromantik als Ausgangspunkt der Neuen Musik und als ihr teilweise noch parallel laufende Erscheinung hingewiesen. In knapper, übersichtlicher Form wird dann die Entwicklung der Neuen Musik und ihrer verschiedenen Strömungen aufgezeigt. Dabei geht es dem Verfasser weniger darum, Wertungen und Urteile zu bieten, sondern eine möglichst objektive Darstellung der für das heutige Musikschaffen bestimmenden Kräfte zu geben. Unter diesem Gesichtspunkt wurde auch die Auswahl der in dem vorliegenden Buch besprochenen zeitgenössischen Komponisten getroffen. Gewissen Schwierigkeiten begegnet freilich die Einteilung der Komponisten in verschiedene Gruppen, und einige Ungenauigkeiten hätten leicht vermieden werden können. (So starb beispielsweise Webern nicht in der Emigration in England, sondern in Mittersill, und die „Jonisation“ wurde nicht von Ives, sondern von Varèse geschrieben.) Davon abgesehen, fesseln die Besprechungen jedoch durch präzise Formulierung und eine das Charakteristische jedes Komponisten treffende Darstellungsweise. Es spricht für die Aufgeschlossenheit des Autors, daß er in seine Betrachtung auch noch die jüngste Entwicklung der Musik bis zu Namen wie Boulez und Nono und bis zur Elektronik einbezieht. Eine Zeittafel verdeutlicht abschließend nochmals die Vielfalt und Gegensätzlichkeit der künstlerischen Erscheinungen in der Musik des 20. Jahrhunderts.

Walter Lessing

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Januar 1957.
Wörtliche Wiedergabe der Ansprache, die Emil Staiger bei der Feier der Universität Zürich an deren Ehrendoktor Othmar Schoeck hielt, und in der er das gesamte Schaffen Schoecks unter dem Motto „Ergriffen sein“ aus dessen Oper „Venus“ tief eindringend würdigte. — In einem Ernest Ansermet gewidmeten Dialog „Séries et hérésies“ diskutiert Fred Goldbeck mit graziöser, aber nicht immer ganz zutreffender Dialektik die Zukunftsmöglichkeiten der Zwölftonmusik, wobei er mehr auf der Seite der „außerhalb der Schule“ arbeitenden Komponisten steht als im Lager der „Orthodoxen“.

„Musikalische Rundschau der Schweiz“, Genf und Basel, Januar 1957.

Interessante Gegenüberstellung der Arbeitsmöglichkeiten der Jeunesses Musicales im Anschluß an das öffentliche Musikleben einer großen und einer kleinen Stadt: — An Schallplatten neuer Musik wird diskutiert: „Roi David“ von Honegger.

„Feuilles musicales“, Lausanne, Januar 1957.

Bericht über einige Aspekte des gegenwärtigen Musiklebens in Rumänien (Andrei Tudor). — Studie über Deklamationsprobleme in der Vokalmusik Honeggers (Jean Rochat).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Januar 1957.

Bericht über die österreichischen Kunstpreisträger im Bereich der Musik: — Studie über die Bühnenmusik

von Darius Milhaud zu Claudels „Christophe Colomb“ (André Espiau de la Maestre). — Über den österreichischen Komponistennachwuchs (Erik Werba).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Januar 1957.

Kurze biographische Würdigung der holländischen Komponisten und Musikpädagogen Theo van der Bijl und Dirk Schäfer (Wouter Paap). — Neue holländische Musik in Amerika (André Jurres).

„Ricordiana“, Mailand, Dezember 1956.

Ferruccio Busoni als Opernkomponist (Guido M. Gatti). — Musik und Film (Mario Zafred).

„The Chesterian“, London, Januar 1957.

Unter dem attraktiven Titel „Strawinsky als Lehrer“ konfrontiert Henry Raynor gewisse Kernstellen aus Strawinskys „Lebenschronik“ und „Musikalischer Poetik“ mit entscheidenden Stilwenden seines musikalischen Schaffens.

„Musical America“, New York, Dezember 1956.

Interessanter ungezeichneter Leitartikel über das Thema „Was Musikkritik sein sollte“. Er wertet Erfahrungen aus, die bei einem im Oktober in Cleveland angestellten Versuch gemacht wurden, bei dem 40 bekannte amerikanische Musikkritiker „experimentelle“, nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Kritiken über einige Aufführungen alter und neuer Musik zu schreiben hatten.

Willi Reich

Melos berichtet:

Das neue Mannheimer Nationaltheater

Nach einer Bauzeit von zwanzig Monaten hat Mannheim am 13. Januar 1957 sein von Architekt Gerhard Weber erbautes neues Nationaltheater feierlich eröffnet. Auf dem weiträumigen Goetheplatz, zwischen zwei Hauptverkehrsadern, jedoch noch in unmittelbarer Sichtweite des „Luisenparks“, erhebt sich nun der 133 Meter lange, trapezförmige Bau auf schlanken, vierkantigen Säulen in bewußt einfacher, zweckschöner Gestalt. Die Glaswände des Erdgeschoßparts heben die strenge Rhythmik und Massigkeit der Travertin-Platten auf, mit denen der obere Teil des Gebäudes verkleidet ist. Schwerelos wirkend und in beinahe klassischem Stil legt dieses Theater Zeugnis für eine Baugesinnung ab, die zeitgenössischem Empfinden huldigt und doch keineswegs experimentell anmutet. Kein äußerlicher Dekor, kein überflüssiger Prunk, weder Stuck noch falscher Marmor finden sich an und in diesem Haus, das nichts vortäuschen will, in seiner Sichtbarmachung des Materials (des Betons, der roten Backstein-Innenwände, die in wirkungsvollem

Kontrast dazu stehen) ganz und gar ehrlich ist und dabei eine frohe, gelöste, unkonventionelle Festlichkeit verströmt.

Zwei Bühnen sind in diesem Bau vereinigt: Das Kleine (Schauspiel-) und das Große (Opern-) Haus. Aus dem ebenerdigen, durch die Glasfronten von außen einsehenden Foyer führen, rechts und links nach den Schmalseiten, Treppen zu den Zuschauerräumen hinauf, die jeweils nach „außen“ gelagert sind, während sich die beiden Bühnen, Rücken an Rücken, in der Mitte des Theaters, über dem Foyer, befinden. Eine arbeitsmäßig rationelle gemeinsame Transportzone für Kulissen und Prospekte sowie Schall- und Feuerschutzwände trennen die große, mit einer Drehbühne und etlichen Versenkungen ausgestaffte Opernbühne (deren Portalbreite bis zu 20 Meter geöffnet werden kann) von der bewußt „bescheiden“ gehaltenen Spielstätte des Kleinen Hauses. So sehr im ganzen auf ein Überhandnehmen des technischen Apparates — zugunsten einer zu erstrebenden geistig-menschlichen

KLEINES HAUS
des
Mannheimer Nationaltheaters



Ausstrahlung — verzichtet wurde, der Beleuchtungsanlage, den hinter dem Rücken des Publikums liegenden „Regiezonen“, den zum Ablauf des Betriebes installierten Fernsprech- und Fernsehanlagen wurden die modernsten Errungenschaften zugrunde gelegt. So hat Mannheim im Augenblick (bis zur Eröffnung des nächsten „neuen Theaters“) im europäischen Bereich die modernste „Lichtorgel“.

In hellgelben Farben bietet sich der Zuschauerraum des Großen Hauses dar: die holztapezierten Wände und die vielfach gestufte Decke, das kognakfarbene Gestühl des amphitheatralisch ansteigenden Parketts, die vierzehn Seitenlogen, der weiß-gelb gestreifte Schmuckvorhang, der die nicht vorhandene Bühnenumrandung ersetzen muß — das alles ergibt eine lichte Note, die der Weiß-Gold-Rot-Konvention der alten Theater entbehrt, jedoch nicht befremdlich, wenn auch nicht sehr intim wirkt. Dagegen ist das Kleine Haus ganz „neuartig“ eingerichtet: Die beiden Treppenaufgänge und das eigene kleine Foyer im Hintergrund sind vom Zuschauertrakt nicht abgetrennt, vielmehr zu einer Einheit gestaltet, die von den unverputzten roten Lochziegelwänden einen warmen Farb- und Raumakzent erhält. Theater technisch läßt sich hier — ohne größere Aufwendungen — ebenso eine Arena- wie eine Podium- oder Guckkastenbühne aufstellen. Damit sind der Inszenierungskunst der Regisseure vielfache Varianten an die Hand gegeben, dem geistigen wie dem komödiantischen Experiment Tür und Tor geöffnet.

So hat denn auch Erwin Piscator bei seiner „Räuber“-Inszenierung, mit der das Mannheimer Nationaltheater sein Kleines Haus eröffnete und zugleich den 175. Jahrestag der Uraufführung dieses Schillerschen Schauspiels beging, auf eine Arenabühne gestellt. Inmitten der in zwei Blocks aufgeteilten Zuschauerreihen entwickelte das Geschehen um die beiden unbegabten Brüder Moor eine streckenweise faszinierende Intensität und Ausstrahlung, die durch den Blick auf die

„gegenüber“ sitzenden Theaterbesucher nur bei den stilleren Partien beeinträchtigt wurde. „Das Tagebuch der Anne Frank“ dagegen zeigte sich eine Woche später (in der Dramatisierung von Frances Goodrich und Albert Hackett) im gleichen Haus auf einer Guckkastenbühne: kammerspielartig, mit leisen, doch eindringlichen Tönen. Schon diese beiden, wenn man will, gegensätzlichen Beispiele lassen auf so manchen, interessanten Abend an dieser Stätte hoffen.

Im Großen Haus wiederum hat gleich auf Anhieb die überaus gute Akustik begeistert. Da ist es dem Architekten, den Technikern und Akustikern gelungen, wohl auch die kühnsten Erwartungen sowohl der Theaterleute wie des Publikums zu übertreffen. Wie weich und plastisch, erkennbar in jeder Stimme und doch nie auseinanderflatternd, erklang unter Herbert Alberts musikalischer Leitung das Orchester in Webers „Freischütz“, mit dem das Große Haus sein Debüt feierte! Wie schön und voll, aber auch jede Intonationstrübung unbarmherzig aufdeckend, kamen die Singstimmen über die Orchesterrampe hinweg! Daß nach elfjährigem Behelfstheater (in dem einstmaligen Kino „Schauburg“) der große Bühnenraum szenisch neu erarbeitet und gewonnen werden muß, ist wohl begreiflich. So wirkte die eifrig um Entrümpelung bemühte „Freischütz“-Einstudierung des Intendanten Hans Schüler in ihrer Stilisierung mitunter noch ein wenig gewollt, während es der Tanzgruppe des Nationaltheaters bei einem eigenen Ballettabend im Rahmen der Eröffnungspremieren (u. a. „Medea“ von Samuel Barber und „Dreispiß“ von de Falla) glückte, die Fläche und Tiefe der Bühne choreographisch verheißungsvoll auszufüllen.

Den schuldigen Tribut an das zeitgenössische Musiktheater stattete Mannheim mit Werner Egks „Zauber-geige“ ab. Regisseur (Joachim Kläiber) und Bühnenbildner (Paul Walter) gingen dabei den nur ein wenig verbreiterten Weg des Behelfstheaterstils: sie stellten ein Bühnenpodest à la Orff („Die Kluge“) auf, fügten

postkartenbunte Prospekte hinzu und gaben so — bis auf einige weniger glückliche Einfälle — dem volkstümlich-heiteren Spiel die rechten märchenhaften Akzente. Mit Hans Günter Grimm und Petrina Kruse war das „junge Glück“ Kaspar und Gretl vortrefflich besetzt. Karl Fischer als musikalischer Leiter brachte Egks Musik mit der notwendigen rhythmischen Präzision und kraftvollen Vitalität.

In diesem, in seiner Gesamtkonzeption so durchdachten Theater sieht freilich das Mannheimer Opernensemble einer nicht leichten Bewährungsprobe entgegen; die vortreffliche Akustik fordert makellos geführte, schöne Stimmen. Die Bürgerschaft, die die Bausumme von 13 Millionen DM (und zusätzlich die Kosten für das etwa 100 Meter entfernt liegende „Werkhaus“) überwiegend aus eigenen Mitteln, aus Kommunalgeldern und Spenden, aufgebracht hat, darf und wird verlangen, daß sich dem repräsentativen Äußern seines neuen Nationaltheaters jenes künstlerische Niveau beigesellt, das den Ruf der traditionsreichen Mannheimer „Schillerbühne“ begründet und lebendig erhalten hat.

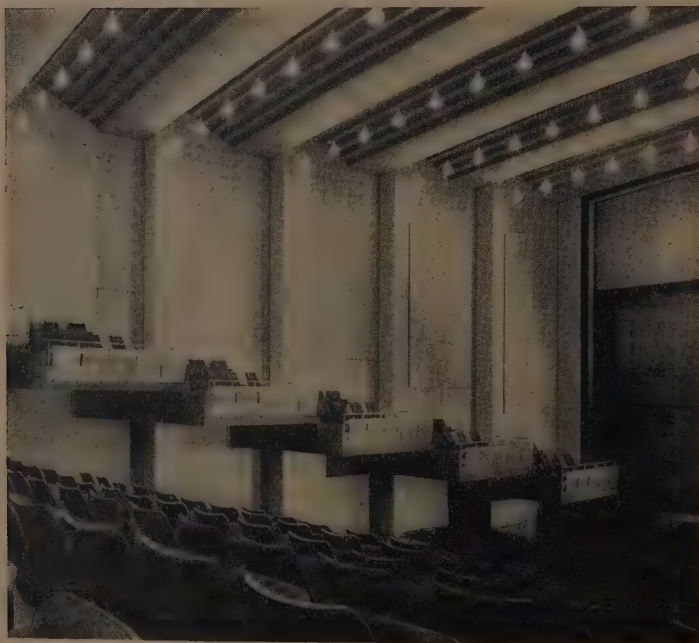
Kurt Heinz

Modernes Orgelkonzert schockiert Abonnementspublikum

In einer Zeit, in der ein paar wenige Zentren, etliche Rundfunksender, Ferienkurse und betont avantgardistische Musikfeste die alleinigen Wirkungsmöglichkeiten für das künstlerische Wagnis sind, wo Uraufführungen konventionssprengender Werke vor einem Fachpublikum zur Regel werden, verdient es Beach-

tung, wenn ein Dirigent eine aufrührerische Komposition vor den traditionsbequemen Hörern einer Abonnementsreihe zur Uraufführung bringt. Solches geschah im Baden-Badener Kurhaus, wo Carl August Vogt das Symphonie- und Kurorchester leitet. Das neue Werk fuhr in die sorgsam gehütete Atmosphäre des durch Weinbrenners Kolonnaden geheiligten Baus, in die Plüschbalustraden und die jugendstiligen Holzverkleidungen des Großen Bühnensaals mit der Gewalt eines Donnerschlags, und unter dem kassettierten Deckengewölbe sammelten sich die Wolken eines Konzertskaudals. Doch so sehr Unmut und Belustigung des Publikums unter wäherender Aufführung wetterleuchtend durch den Saal knisterten: als der Komponist sich an der Podiumsrampe bescheiden verbeugte, empfing ihn unentschlossenes Schweigen; das Publikum, plötzlich vom Mut zur offenen Brückierung verlassen, hinderte das Trüpplein der Unentwegten nicht an seinen ostentativen Beifallsbezeugungen. Man lieferte sich aber immerhin ein öffentliches Nachhutsgefecht in der Lokalpresse, bei dem die Traditionalisten mit ihrem Schlachtruf „keimfreie Programmauswahl“ nicht hinter dem Berg hielten.

Doch es wird Zeit, den Autor und sein Werk vorzustellen. Hans Henger, Organist und Chorleiter an der katholischen Stiftskirche in Baden-Baden, kämpft seit Jahren um die Erneuerung der Kirchenmusik aus dem Geist unserer Zeit. Als Orgelvirtuose von außergewöhnlichem Format tritt er besonders mit Werken der Moderne vor die Öffentlichkeit; seine unbekümmert musizierfreudigen, unkonventionellen und kühnen Improvisationen während der Gottesdienste und die Darbietung eigener liturgischer Kompositionen stellen ihn seit längerem in den Mittelpunkt heftigen Meinungsstreits, der nach der Uraufführung



GROSSES HAUS

des Mannheimer Nationaltheaters

Neue Klaviermusik

Paul Hindemith

Mäßig schnell

The musical score is written for piano and keyboard. It consists of four systems of two staves each. The tempo is marked 'Mäßig schnell'. The dynamics are marked as *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. The time signatures are 3/2, 4/4, and 3/2. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. The keyboard part is written in a simplified manner, often using whole and half notes. The piano part is more intricate, with many beamed notes and slurs. The overall style is characteristic of Hindemith's 'Neue Klaviermusik' series, which explores new harmonic and rhythmic possibilities.

Rondino

Bernd Alois Zimmermann

Allegro giocoso ♩ = 120

The musical score is written for piano in 2/4 time, with a tempo of 120 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff is marked *mf* (mezzo-forte) in the second measure.
- System 2:** Features a *cresc. molto* (crescendo molto) marking. The melody is marked *mf* at the end of the system.
- System 3:** Includes a *tr* (trill) marking. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf*.
- System 4:** Features a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by *ff sempre* (fortissimo sempre), and ends with *sub. p* (subito piano).
- System 5:** Concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff features a melodic line with many flats, starting with a *cresc.* marking and reaching a *f* dynamic by measure 3. The bottom staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments. A slur with the number 6 is present in measure 4 of the top staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff continues the melodic line, marked *mf* in measure 5 and *f* in measure 8. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff begins with a measure marked 8, followed by measures 10-12. It features a *cresc.* marking and a *ff* dynamic in measure 11. The bottom staff continues the accompaniment. Measure 11 includes markings for *m.s.* and *m.d.* with triplet figures.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The top staff starts with a *pp sub.* marking and ends with a *cresc.* marking. The bottom staff continues the accompaniment. Dynamics include *mp* in measure 14.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The top staff features a *f* dynamic and a *cresc. molto* marking. The bottom staff continues the accompaniment. Dynamics include *ff* in measure 18 and *pp* in measure 19.

Bohuslav Martinů

Andantino

Andantino

p *mf*

poco f *pp* *p poco ritard.*

Tempo I

seines Konzerts für Orgel und Blechbläser in ganzer Schärfe entbrannte.

Das dreisätzige Werk spricht eine ekstatische Sprache von aggressiver Härte, die von der scharfen Klanglichkeit einer so gut wie noch nie genutzten Besetzung (Orgel, 3 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba) wesentlich mitbestimmt wird. Als reiner Temperamentsmusiker ist Henger auf keine Richtung eingeschworen und gelangt daher zu einer weiten Streuung der Sprachmittel. Sie reichen von verfremdeter Diatonik über kühne und durchaus eigenartige Tonalitätsschichtungen bis in den Bezirk avantgardistischer Punktualität. In den überzeugendsten Partien der Komposition — sie vermag sich nicht überall auf ebenmäßiger Höhe zu halten — enthüllt sich die Kraft echter Originalität. Sie tritt am wirksamsten in Details der Klanggestaltung in Erscheinung, so zum Beispiel zu Beginn des zweiten Satzes, der in den Bläsern allmählich zur kontrapunktischen Vierstimmigkeit wächst und dann sein Vorhaltsmotiv an die Flötenregister der Orgel weitergibt, oder eine längere Partie im Schlußpresto, wo der Klangteppich einer sirrenden Ostinato-Figuration im Soloinstrument den vollen Bläserklang in eine ebenso suggestive wie neuartige Perspektive schiebt. Hier liegen Momente von zwin- gender Kraft, hier äußert sich am sinnfälligsten der Mut zum Bruch mit der Tradition, der sich nicht scheut, die Orgel streckenweise als reinen Rhythmus- träger zu verwenden. Das deutet auf den Jazz hin, der tatsächlich als anregendes, wenn auch nicht vor- dergründig greifbares Element hinter der Partitur steht. Aus dieser Wurzel leitet sich auch die erregende und erregte Faktur her, die das Gesamtwerk mit seinen rasenden Läufen, Trillern und wühlenden Ostinati im Soloinstrument, mit rhythmischer Viel- schichtigkeit im Bläusersatz kennzeichnet, daraus ent- steht die Ekstase sequenzartiger Themen- und Motiv- wiederholungen. Ihr zu häufiger Gebrauch ist aller- dings dem formalen und substantiellen Profil abträg- lich; nicht überall vermag die Erfindung den Klang- raum wirklich zu füllen, die Verbindung der verschie- denen Sprachmittel zu persönlicher Stileigenart ist zwar angestrebt, doch nicht immer erreicht. Einem gewissen Mangel an thematischer Physiognomie steht die Sicherheit der Klangvorstellung gegenüber, die den gewohnten Hörbezirk impulsiv erweitert und damit neue, anregende Bahnen betritt. Auf's Ganze gesehen, bewahrt das Stück überall offene Ehrlichkeit und den Mut zum Wagnis. Ihn besaßen auch die Helfer der Uraufführung: der Komponist selbst, der sein eigener, manual- und pedaltechnisch geschliffener Solist war, Generalmusikdirektor Vogt als sicherer Dirigent und die Bläser des Symphonie- und Kur- orchesters.

Josef Häusler

Sutermeisters neues Cello-Konzert in Hannover

Der Dirigent Helmuth Thierfelder machte im 4. Abon- nementskonzert des Niedersächsischen Sinfonieorche- sters in Hannover mit dem jüngsten Werk des heute 46jährigen Schweizer Komponisten Heinrich Suter- meister bekannt, mit dem Cello-Konzert aus dem Jahre 1955. Ludwig Hoelscher, dem es gewidmet ist,

war der Solist in dieser ersten Aufführung in Nord- deutschland. Er ist dem Komponisten bei der Aus- gestaltung der Solostimme in ähnlich enger geistiger Zusammenarbeit an die Hand gegangen wie ehemals Joachim bei dem Violinkonzert von Brahms. Die Solo- stimme sprüht nur so von extravaganteren artistischen Episoden. Aber nicht nur die effektvolle Virtuosität um jeden Preis triumphiert in diesem meisterhaft ge- arbeiteten Werk, Sutermeister gelingt in den drei Sätzen, am kunstvollsten wohl im schwebenden lang- samen Mittelsatz, eine echte Synthese geistiger und musikalischer Impulse. Die raffiniert getönten Klang- farben seines Orchester-Instrumentariums, die an den französischen Impressionismus anknüpfen, lassen der Solostimme einen ganz freien Entfaltungsraum. Das Werk des Schweizer Komponisten hat die Macht, den musikalischen Laien, sofern er ein unbefangener Hörer ist, zum spontanen Mitgehen geradezu zu überreden. Bewundernswert, wie Hoelscher die weite melodische Ausdrucksspanne seines Parts mit einer makellosen Tonkultur erfüllte, und wie er als glänzender Virtuose zum echten Diener am persönlichen Stil dieses Werkes wurde! Der Solist konnte sich den lang anhaltenden Ovationen erst nach einer Zugabe entziehen. Aber auch Helmut Thierfelder, der diesen Sutermeister aus einer spürbar starken inneren Zuneigung dirigierte, und alle Musiker des Niedersachsenorchesters haben ihren Anteil an diesem ausgesprochenen Publikums- erfolg des Cello-Konzerts.

Erich Limmert

Kammermusik in Heidelbergs Musica viva

Die Heidelberger „Musica viva“ steht in dieser Saison im Zeichen bedeutender Solisten-Ensembles. War im ersten Konzert das ausgezeichnete Bläserquintett des Südwestfunks zu hören, so wurde mit dem Parennin- Quartett aus Paris im zweiten Abend die Reihe auf demselben Niveau interpretatorischer Vollkommenheit fortgesetzt. Auf dem Programm standen Werke von Berg, Henze und Strawinsky. Den Anfang machte die „Lyrische Suite“ von Alban Berg, ein Werk, dessen hinreißende Genialität und unverblaßte Ausdrucks- kraft so begeisterten Beifall auslöste, daß als Zugabe ein Satz wiederholt werden mußte. Im Schatten dieses reifen Meisterwerks Neuer Musik hatte Hans Werner Henzes aus dem Jahre 1952 stammendes Streichquartett einen schweren Stand. Der kärgliche Beifall, der ihm zuteil wurde, tut dem Stück jedoch unrecht. Zweifel- los ist das Werk nicht so visionär, so phantastisch wie Bergs „Lyrische Suite“ — aber man kann nicht verken- nen, daß das kompositorische Niveau Henzes auch in seinem Streichquartett überdurchschnittlich ist und der Gehalt des Stückes interessant, auch dort, wo er pro- blematisch ist. Den Abschluß des Abends bildete Stra- winskys einsätziges „Concertino“, dessen vitale Rhyth- mik die Zuhörer ein weiteres Mal zu anhaltender Begeisterung brachte, worauf sich das gefeierte En- semble dazu verstand, als Zugabe auch noch die „Drei Stücke für Streichquartett“ des Meisters zu spielen. Die Heidelberger „Musica viva“ wird auf diesen Abend als auf einen Höhepunkt in der nun fast zehn- jährigen Reihe ihrer Konzerte zurückblicken dürfen.

H. W. Z.

Festliche Tage neuer Kammermusik der Stadt Braunschweig

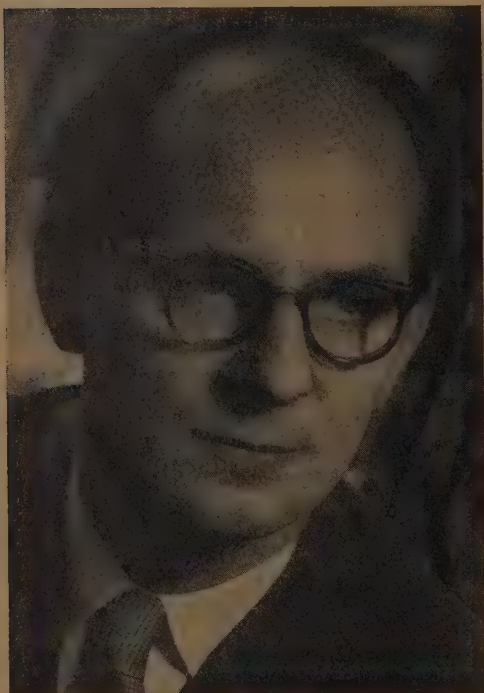
Das Programm der längst zur Tradition gewordenen Braunschweiger Kammermusiktage konzentrierte sich diesmal stärker als in den Vorjahren auf bewährte Werke der Moderne. An fünf Abenden erlebten die Freunde zeitgenössischer Musik, unter ihnen besonders viel junge Zuhörer, einen gutgewählten Ausschnitt aus dem Schaffen der Gegenwart. Die Grenzen reichten von Philipp Jarnach (Sonate II für Klavier) bis zu Luigi Dallapiccola (Quattro Liriche di Antonio Machado). Im Mittelpunkt standen in diesem Jahr Karl Höller und der mit dem Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig ausgezeichnete Schweizer Conrad Beck. Schon der erste Abend mit dem Stroß-Quartett bot eine überaus fesselnde Folge bedeutsamer Interpretationen. Wenn auch Höllers Streichquartett C-Dur op. 43 in seiner differenzierten Feinheit größere Zustimmung als Becks 3. Streichquartett fand, so erschien den Kennern doch in der Schweizer Komposition eine stärkere absolut musikalische Triebkraft zu liegen, die sich durch scharfe Profilierung des verarbeiteten Materials ebenso ausprägt wie in der formal gestrafften Ordnung der einzelnen Sätze. Wilhelm Stroß spielte, mit dem Komponisten am Flügel, Karl Höllers 7. Violinsonate d-Moll op. 52. Das viersätziges Werk, das klanglich aus echt geigerischem Gefühl entstanden ist, bietet dem Solisten dankbare Aufgaben und interessiert nicht zuletzt durch die delikate Behandlung des

Klavierparts, der trotz der technisch anspruchsvollen Faktur das Gleichgewicht hält.

Die Braunschweiger Kammermusiktage aktivierten auch diesmal die heimischen Kräfte. Zwei der vier Konzerte waren den Musikern des Staatstheaters überlassen. Neben Willy Burkhardts Divertimento für Violine, Viola und Violoncello, Cesar Bresgens Flöten-sonate (1951), Bohuslav Martinus Streichtrio und Proben aus Ernst Kreneks Reisetagebuch errang die Uraufführung von Philipp Mohlers „Vagabundenlieder“ (Drei Gesänge für Bariton und Klavier nach Hermann Hesse, op. 36) einen nachhaltigen Erfolg. Carl Momberg sang die Lieder musikalisch überzeugend. Die feinsinnige Gestaltung des Textinhaltes kam dem vortrefflich gearbeiteten Werk dabei sehr zugute, so daß von Anfang an das Interesse an dieser Neuheit wach war. In einem Kammerorchesterkonzert, das Heinz Zeebe leitete, hörte man Johann Nepomuk Davids Divertimento, „Kume, kum Geselle min“ und Conrad Becks Konzert für Viola und Orchester (Solist: Ulrich Koch). Das Schwergewicht lag bei der Uraufführung von Becks Lieder-Zyklus „Herbstfeuer“, sechs Gesänge nach Gedichten von Riccarda Huch für Alt und Kammerorchester. Zweifellos gehört diese Schöpfung zu den reifen Werken des Schweizer Komponisten, der mit feinfühligster Sicherheit dem dichterischen Gehalt nachspürte und ihn musikalisch aus starker Erlebnisfähigkeit gestaltete. Das Ganze zeigt vom Kompositorischen her Einfachheit und eine satt leuchtende Farbigkeit, die in der melodischen Intensität ebenso fühlbar wird wie in der geistvollen Behandlung des Instrumentalen. Diana Eustrati vermittelte den sechs Gesängen den deutlich verinnerlichten Zug und diente damit Becks Willen in aufgeschlossener Bereitschaft. Während eines Liederabends, den Suzanne Danco mit Hermann Reutter (Klavier) gab, fanden Arnold Schönbergs 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George weniger Interesse als Reutters Drei Zigeunerromanzen (Text von Lorca), die als Uraufführung erklangen. Reutters ungebrochene Liedbegabung bestätigte sich auch in diesen neuen Kompositionen, deren musikalische Ergiebigkeit in der vorzüglichen Interpretation besonders unterstrichen wurde. Den Festvortrag hielt Johann Nepomuk David über ein sehr allgemein und einseitig durchgeführtes Thema: Musik und Publikum.

Wie immer waren die Festlichen Tage neuer Kammermusik, die zum achten Male begangen wurden, ein erfreuliches Zeichen musikalischer Aufgeschlossenheit. Die Initiative und Tatkraft des musikalischen Oberleiters Heinz Zeebe zeigten sich wiederum im besten Lichte.

Heinrich Sievers



Es besteht ein funktioneller Unterschied zwischen der Schönheit des Ausdrucks und der Macht des Ausdrucks. Die erste will gefallen. Die zweite will eine geistige Vitalität widerspiegeln.

HENRY MOORE

Hamburger Rundfunk am Scheideweg?

Das für die Hamburger Freunde Neuer Musik wichtigste Ereignis der letzten Zeit war eine lapidare Mitteilung des Norddeutschen Rundfunks. Sie besagte in lakonischer Kürze, daß Rolf Liebermann zum neuen Leiter der Hauptabteilung Musik des Senders ernannt sei. Der Schweizer Komponist und Funkfachmann ersetzt den im vorigen Jahr auf eigenen Wunsch aus seiner Position geschiedenen Musikchef Harry Hermann Spitz. Mit Liebermanns Amtsantritt im Laufe dieses Jahres beginnt ohne Zweifel eine neue Ära in der musikalischen Geschichte dieses zweitgrößten deutschen Senders. Dennoch hat Liebermanns Berufung in der Hansestadt teilweise Überraschung und wohlbegründete Besorgnis ausgelöst. Den Hamburgern liegt der Wirbel um Rennerts Rücktritt von der Staatsopernleitung, dieser etwas ungeschickt arrangierte Ausbruch eines Künstlers aus dem Apparat, gleichsam als Stein des Anstoßes in der Erinnerung. Sie erleben gegenwärtig, wie der noch erstaunlich rüstige Heinz Tietjen als Rennerts Nachfolger vor dem Andrang der Intendanz-Geschäfte gar nicht ans Inszenieren oder Dirigieren, nicht einmal an einen Weihnachtsbesuch in der Baden-Badener Wohnung denken kann. Und nun springt ein rege und vielseitig produzierender Komponist aus einer noch relativ ruhigen Ecke des Funkbetriebs mitten auf einen — wie die Dinge im NDR nun einmal liegen — Managerposten, also sozusagen mitten ins Getümmel, da wo es am ärgsten ist und der schöpferischen Eigenbewegung gewiß keinen Raum läßt. Nur Liebermanns offenkundig unverbrauchte Vitalität dämpft den Verdacht, der Preis für die kommende Ära möchte sich für den Komponisten und alle, denen die lebendige Musik nicht gleichgültig ist, am Ende als zu hoch herausstellen.

*

Noch vor Liebermanns Amtsübernahme hat die Musik der Zeit im Hamburger Funkhaus manche Stütze. Im Gegensatz zu den fast durchweg unzulänglich vorbereiteten, unter der Überlastung eines Opernorchesters leidenden Keilberth-Konzerten der Philharmoniker, die dem Abonnentenstamm das mehr oder weniger gute Alte immer wieder aufstischen, sind die öffentlichen Konzerte des NDR-Sinfonieorchesters fast stets sorgfältig erarbeitet; sie werden von einem ganz anderen Publikum besucht als die Philharmoniker-Veranstaltungen, und viel junges Volk ist darunter. Das gibt der Neuen Musik manche Chancen, die freilich nicht genügend genutzt werden. Das Januar-Konzert bestätigte die Regel als Ausnahme: mit einem der Moderne weit geöffneten Programm, dem glänzend disponierten Gastdirigenten Jean Martinon aus Paris und dem hier noch unbekannten Geiger Roman Totenberg. Der in den USA lebende polnische Flesch-Schüler stattet die geigerisch anspruchsvolle, aber dankbare Rhapsodie des zweiten Milhaud-Konzerts mit allem Prunk einer kernigen, doch ungemein variablen Tongebung aus, die der Spontanität des Vorwurfs als „Musik aus Musik“ begegnet. Hier hat uns die Neue Welt einen Geiger heimgeschickt, dem das Vokabular einer noch unabgenutzten Tonsprache offenbar völlig vertraut und die Technik nur Dienerin ist — denkt man, ehe man von dem Paganinischen Schnickschnack einer Dreingabe, die der bedächtigen Art des Polen und seiner etwas schweren Hand gar nicht liegt, uner-

wartet entzaubert wird; kenne sich einer im Künstlergeschmack aus. Vor Ravels zweiter „Daphnis-und-Chloë“-Suite brachte Martinon noch Mihalovicis „Symphonies pour le temps présent“ op. 48. Das ist ein Kriegsstimmungsstück von der Art der Streichersymphonie Honeggers, zwischen 1943 und 1944 entstanden, ein präludierter Sonatensatz, mitten herausgegriffen aus dem Zeitalter der Angst, als es am dunkelsten war. Aber das totale Engagement, das spürbar dahinter steht und die sonst oft gebannt scheinende Zunge des in Paris lebenden Rumänen zu eindringlich beschwörender Deklamation löst, verdrängt nicht den Gedanken, daß man — mit Ausnahme jener angewandten Musik, in der die dissonante Reibung für Chaos, das Fortissimo für Schrecken und der Dur-schlußakkord für das Happy-End steht — „pour le temps présent“ so nicht mehr komponieren kann: in der Mitte dieses Jahrhunderts.

*

Antoine Goléa rückte als Gastredner im „neuen werk“ des Hamburger Senders diese Grenze im Grunde noch viel weiter hinaus. Der temperamentvolle Musikpublizist aus Paris sprach im Anschluß an die Wiedergabe von Weberns Streichquartett op. 28, dieses vollendeten Beispiels einer aus der „elliptischen Zerstäubung“ der Tonsprache gewonnenen, gänzlich reinen Werkgestalt, über „Organisation und Freiheit“. Dabei exponierte er in seiner zickzackenden Gedankenführung und eigenwilligen Terminologie einige bewußt zum Widerspruch herausfordernde Thesen etwa über die romantische Musik als „Überkompensation der widerlichen moralischen Verstellungskunst“ unserer Urgroßeltern, über die folgenreichen „Vereinfachungen der Klassik“ oder die „musikalische Büroarbeit“ des jungen Komponisten von heute, dem nach langer Zeit zum erstenmal wieder Gelegenheit gegeben sei, sich ausschließlich mit Musik zu befassen — mit einer Musik, die auf die totale Durchorganisation des gesamten musikalischen Raumes abziele, die sich vom „falschen“ temperierten System endlich abkehre und den musikalischen Büroarbeiter während seiner schöpferischen Freizeit in die unbeschränkte Freiheit der natürlichen Klangmaterie entlasse. Beispiele dafür boten die „Séquence“ nach Nietzsche-Versen für Stimme, Schlagwerk und Instrumente des Franzosen Jean Barraqué: in ihrem unaufhörlichen Registerwechsel und dem von einer starken Klangphantasie regierten Fluktuieren von Vokalisieren bis zu Geräuschtropfen der Prototyp einer hochintensiven nachdebussystischen Klangfarbenlyrik, sowie — neben Bruno Madernas dünn erscheinendem, von Weberns Werkmodell wohl erdrücktem „Quartetto per Archi“ — die „Structures“ von Boulez, dieser Versuch einer Integration von Debussy und Webern auf der Ebene des Klaviersatzes. Bei der Wiederbegegnung an diesem Abend, unter dem Eindruck des Webern-Quartetts, wollte es scheinen, als sei das eigentliche Problem dieser Strukturen das des Klaviertons, der die zugrundeliegende „Nüancierung bis ins Endlose“ nicht ausreichend trägt und ans Ohr weitergibt; darin ist der Quartettsatz dem Zweiklaviereklang unendlich weit überlegen. Doch war die Begegnung (der Komponist und Yvonne Loriod waren die Mittler) neuerlich an-

regend und aufregend genug: vor dem Hintergrund jener von Goléa beschworenen Vision des jungen „musikalischen Arbeiters“ inmitten einer planetarischen Arbeitslandschaft der Musik. Diese zumindest originelle und des Bedenkens werthe Assoziation stieß, wie der ganze Vortrag, bei der Hamburger Kritik auf überscharfe Ablehnung — offenkundig aus einem interessanten Grunde. Goléas Buch über „Musik un-

serer Zeit“ läßt erkennen, daß diesem in Rumänien aufgewachsenen Franzosen das deutsche Vokabular nicht völlig gehorcht, und zwar ohne Zutun des Temperaments; daß seine Formulierungen also oft erst zu rechtgedacht werden müssen, um ihnen gerecht werden zu können. Dieser Aufgabe sollte sich konstruktive Kritik nicht verschließen.

Klaus Wagner

Berichte aus dem Ausland:

Poulencs Oper von der heroischen Angst

Mailänder Uraufführung der „Dialogues des Carmélites“

Am 17. Juli 1994 wurden sechzehn Nonnen aus dem Karmel von Compiègne durch das Revolutionstribunal hingerichtet. Auf dem Weg zur Guillotine sangen sie einen frommen Hymnus. Durch die Heldengeschichte dieser Frauen wurde 1931 Gertrud von le Fort zu einer Novelle „Die Letzte am Schafott“ inspiriert, einem Stück Prosa, dem Paul Claudel nachrühmt, es sei von einer „mystischen Erfüllung, wie kein zweites seit Jahrhunderten“. Der französische Pater Raymond Bruckberger machte daraus ein Film-Treatment, das die Grundlage bildete für das letzte Werk von Georges Bernanos. Die „Dialogues des Carmélites“ sind nach Bernanos' Tode über die Schauspielbühnen der Welt gegangen und deutsch unter dem schönen Titel „Die begnadete Angst“ berühmt geworden, den ihnen der Übersetzer Eckart Peterich gegeben hat. Von Bernanos hat Francis Poulenc die Dialoge fast unverändert, wenn auch mit vielen Kürzungen, übernommen; sie sind so das Libretto zu einer dreiaktigen Oper geworden.

Blanche de la Force, die Hauptfigur des Dramas, ist eine dichterische Vision der Gertrud von le Fort: ein junges Menschenkind, dessen tragische Geburts-umstände ihm die Angst sozusagen in die Wiege gelegt haben. Blanches Angst ist allumfassend, ist wahrhaft „panisch“; Tod und Leben bedrohen sie in gleichem Maße. Sie weiß, wie sehr die Angst entehrt, und so wird ihr ganzes kurzes Leben zu einem heroischen Versuch der Selbstüberwindung. Doch indem sie als Novize des Karmel den Namen „Schwester Blanche von der Todesangst Christi“ wählt, gibt sie ihrer Schwäche den Adel des hohen Martyriums.

Das alles ist sehr aktuell, unserer Situation sehr nah; es enthält Einsichten, die Kirkegaard vorbereitet hat und die in der Gedankenlyrik W. H. Audens für unsere Gegenwart die Formel vom „Age of anxiety“ gefunden haben. Wir leben in Erwartung des Unbekannten; auch Angst meint immer das Unbekannte.

Zum dramatischen Stoff wird Blanches Schicksal durch ihren gloriosen Selbstsieg, durch den freien Entschluß, den verurteilten Schwestern aufs Schafott zu folgen und als letzte in das Märtyrerlied einzustimmen, dem die Todesmaschine ein Ende setzt: In dieser Szene

werden die Dialoge zum Opernsujet, und kein Meyerbeer hätte einen wirksameren Schluß erträumen können. Bis dahin schreitet die Handlung vorwärts, geht Blanche ihren Weg vom väterlichen Schloß über das Sprechzimmer der alten Priorin in das Kloster mit Turm, Kapelle, Krankenzelle, Kapitelsaal und Sakristei. Abtrünnig nach Paris zurückgekehrt, tritt sie als niedere Magd der Nonne gegenüber, die allein ihre hohe Stellung ahnt: der Mutter Marie von der Menschwerdung. Selbst hochadliger Herkunft, steht diese als stellvertretende Priorin in geistiger Kontroverse zur Priorin Lidoine, einer einfachen, bewußt in ihrer Mittelmäßigkeit ruhenden Natur.

Während die Novelle der le Fort den Antagonismus beider Müttergestalten hervorhebt, tritt bei Bernanos und mehr noch bei Poulenc die andere Novize, Konstanze, als Gegenspielerin Blanches in den Vordergrund. Dadurch verschiebt sich das seelische Gewicht ins Bereich der unschuldigen, naiven und rührenden Jugend.

Es spricht für Poulencs Geschmack und künstlerischen Takt, daß er sich die billigen Effekte versagt, die dieses Libretto hergeben könnte. Der Einbruch der Revolutionäre ins Kloster, das Singen von Carmagnole und „Ah, ça ira“ auf den Straßen, das Zerschellen der kleinen Jesuspuppe auf dem Steinboden, die Verkündigung des Todesurteils im Gefängnis der Conciergerie — man weiß, wie dergleichen von veristischen Musikern, wie Giordano und Puccini, komponiert worden ist. Bei Poulenc wird alles auf das Maß seiner kleinen Chansongebilde zurückgeführt, die Todesangst ebenso wie die leibhaftige Katastrophe.

Das Werk, 1953 bis 1955 komponiert, besteht aus dreimal vier Szenen und fünf szenischen Zwischenspielen. Wer Poulencs Motetten, die Messe, das Stabat mater kennt, weiß, daß in seiner Brust zwei ungleiche Seelen wohnen: die des frivolen Chansonniers neben der des devoten Katholiken. Im Bereich der Melodie hat er eine Sprache entwickelt, die nur ihm gehört, wenn sie auch von Massenet, Fauré und Debussy vorgebildet ist. Die kleine, intime Form des Liedes, mögen die Texte von Apollinaire stammen oder von Cocteau, von Ronsard oder René Chalupe, hat kein lebender Franzose mit so viel Scharm erfüllt wie er.



„Gespräche der Karmeliterinnen“ in der Scala (Bühnenbild: Georges Wakhevitch)

Dieser melodische Sinn verläßt ihn auch in der Oper nicht. Die harmonischen Mittel sind sehr einfach: Dreiklänge und tristanische Vierklänge in freier Rückung. Vermeidung des Leittons an den Schlüssen. In den Zeitmaßen mittlere Bewegung, Dreier- und Vierermetrum sind herrschend. Zur Polyphonie kaum Ansätze; nur selten wird ein kleiner Kanon, ein Fugato begonnen.

Unter den Vorbildern überwiegen Puccini, Debussy und der Strawinsky des „Oedipus Rex“. Merkwürdigerweise klingen Bachsche Passionsarien an (so in der Sarabande am Beginn des dritten Aktes), und die Krönungsszene des Mussorgskyschen „Boris“ spiegelt sich in einigen Bildschlüssen, die „Kinderstube“ in der Priorinszene des zweiten Aktes.

Ist die Angst ein Gegenstand musikalischer Schilderung? Wir kennen die Seufzermotive des 18. Jahrhunderts, kennen das Zittern Leporellos und Papagenos bei Mozart. Im „Siegfried“ verläßt Wagner die Tonart, wenn Mime den jungen Helden das Fürchten lehren will. Das „Dies irae“ der Messenkomponisten bis zu Verdi kündigt Angst nicht weniger berechtigt als Schönbergs „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ oder Kreneks Kierkegaard-Melodram in dem elektronischen Pfingstorianum. So panischen Schrecken weiß Poulenc nicht zu vermitteln. Blanches und auch Konstanzes Angst ist das Zittern der kleinen, schutzlosen Seelen, wie es im sentimentalen Volkslied lebt. Es ist die klingende Miniatur, Poulencs eigentliche Domäne. Wo er über sie hinausstrebt, vor allem in der Sterbeszene der ersten Priorin, die den Expositionsakt beschließt, und im Finale, pocht seine Hand an die Tore großer Musikdramatik, die sich nur für Augenblicke öffnen. Da erscheint auch die etwas monotone Stütze seiner Melodik bitterer, der Klang härter, die Substanz weniger konventionell. Einmal glückt für die beiden Novizen ein Ton sehr französischer und mädchenhafter Herzlichkeit: in der heiteren Tanz-

erzählung Konstanzes (1. Akt, 3. Bild). Mehrfach treten leitmotivische Ideen auf, so der große, in der höheren Oktave wiederholte Sekundschritt, mit dem das Werk beginnt und endet, Sinnbild des häuslichen Kreises, dem Blanche entschreitet. Die Faktur der Musik ist im Kleinen wie im Großen sehr sorgfältig, die Szenen entwickeln sich und schließen organisch, die Hand des Kleinmeisters verleugnet sich nie, auch in dem diskret hinter die Stimmen zurückweichenden Orchester, aus dessen homogenem Klang nur bisweilen eine scharfe Farbe sich löst, ein unheimlicher Baßtriller, wenn den Nonnen das Urteil verkündet wird, eine charakteristische Lage des Fagotts, der Posaunen oder der Tuba, ein zuckender Rhythmus der großen Trommel.

Und doch ist die Musik dem mächtigen Stoff nicht gewachsen. Sie verfällt immer wieder in einen Ton larvoyanter Empfindsamkeit, sie puccinisiert mitunter bis zum Exzeß, bis zur Kopie von Phrasen aus „Tosca“ und „Bohème“, und sie verwendet banale Akkordfolgen und Melodiefloskeln mit einer entwaffnenden Unerschrockenheit. Darin ist Poulenc bei all seinem Raffinement ein naiver Gefühlsmusiker geblieben. Aber die Gefühle sind musikalisch eben nicht aus erster Hand; das nimmt ihnen die Legitimität der Wirkung. Bei der Darstellung der Angst, die ja das Motiv aller Spannungen in Bernanos' Drama ist, streift Poulenc nur einmal die Grenze des Grauens: eben wenn die alte Priorin stirbt. Da gibt es „harte“, aus logischer Dissonanz gewonnene Musik, die nicht taktweise das schon Gesagte repetiert, gibt es Klänge, die nicht aus den Schubladen des „déjà entendu“ stammen.

Die große Schlußszene ist gottlob nicht meyerbeerisch komponiert. Poulenc schreibt ein „Salve regina“ im Geist der Kirchentonarten, aber ohne liturgisches Vorbild. Das Solo Konstanzes gibt noch einmal dem gesanglichen Stil sein Recht, und was sonst an diesem Abend meist zwischen Bel-parlando und kleinem

Arioso schwankt, wird empfindsame, groß angelegte Melodie. Nicht ganz gelingt die Realisierung des Verstümmens. Man hört sechzehnmal das grausige Krachen des Fallbeils, ohne daß musikalisch die Verringerung des singenden Ensembles sichtbar würde. Hier hätte eine polyphone Gestaltung deutlich machen können, was so nur zu einem gut gebauten Finale geraten ist.

Die Aufführung war von der Mailänder Scala mit ungewöhnlichen Mitteln vorbereitet worden und wurde obendrein zu dem üblichen gesellschaftlichen Ereignis. Für die Inszenierung hatte Margherita Wallmann eine zweistöckige, also horizontal geteilte Bühne bauen lassen; die Szene bekommt dadurch etwas zu viel Breite und weniger Intimität als es die eigentlichen Dialoge wünschenswert machen. (Unbegreiflich, daß ein so modernes Theater ohne das technische Mittel der Drehbühne auskommen muß!) Die gestische und gleichsam choreographische Führung der Szene ist meisterhaft; weniger glücklich sind Zutaten wie die golgathahaft ein Kreuz schleppende Nonne im ersten Stock, wenn parterre die Priorin stirbt. Von den Bühnenbildern Georges Wakhevitchs wirken die Straßenszenen stärker als das in gotische und romanische Bögen aufgelöste Kloster. Sehr schön die Verwandlung zwischen erster und zweiter Szene des letzten Aktes, wenn die trostlosen Fassaden der Pariser Vorstadthäuser unter einer leuchtenden Wolke sichtbar werden.

Nino Sanzogno, der Unermüdliche, hat auch diese Aufführung mit Feuer, Sensitivität, ordnender Geistigkeit erfüllt. Orchester, Chor und Solisten folgen seiner sicheren Akzentuierung bis in die Nuance. Unter den

Sängern zwei Soprane von Süße und Eigenart: Virginia Zeani, eine jugendlich Dramatische von ungemeiner Intensität und schönem Ebenmaß der Register; Eugenia Ratti, strahlend, mädchenhaft, glockenhell als Konstanze. Darstellerisch so bedeutend wie stimmlich am Ende: Gianna Pederzini (alte Priorin). Zwei starke aber nicht genügend kontrastierende Individualitäten: Leyla Genger (zweite Priorin) und Giliola Franzoni (Maria von der Menschwerdung). Von den Männerpartien nur der alte Marquis de la Force mit Scipio Colombo überzeugend besetzt.

Der Erfolg war nach dem ersten Akt sehr herzlich. Nach dem zweiten konnte sich Poulenc zeigen, und am Schluß bewiesen die schönen Damen und verwöhnten Männer der Mailänder Hautevolee dem französischen Gast mehr Höflichkeit, als in diesem Hause bei Premieren zeitgenössischer Werke üblich ist. Kein Zweifel, daß die Gefühlstone dieses sehr katholischen Buches, in dem deutsche und französische Elemente sich so reibungslos mischen, Widerhall gefunden haben. Die Rolle der Musik ist dabei nicht entscheidend gewesen, und auch die italienische Klangfärbung, die ihr die Scala-Aufführung gegeben hat, kann ihre Schwächen nicht vertuschen.

Das Problem der Oper in unserer Zeit ist durch Poulencs so ernstes und aufrichtiges Werk neu akut geworden. Was sich in Gottfried Einems „Prozeß“ und Liebermanns „Penelope“ erwiesen hat, bestätigt sich: Man kann großen Sujets nicht mit konventionellen oder stilistisch halben Mitteln musikalisch beikommen. Das ist die Lehre dieser wahrhaft europäischen Premiere.

H. H. Stuckenschmidt

Das neue Britten-Ballett

„The Prince of the Pagodas“ heißt ein neues, dreiaktiges und abendfüllendes Ballett, das unlängst vom Sadler's Wells-Ballet im Londoner Covent-Garden-Opernhaus uraufgeführt wurde. Die ihm unterlegte Handlung wie die Choreographie hat sich ein junger, bisher viel gepriesener Ballettmeister, John Cranko, erdacht; die Musik ist von Benjamin Britten.

Cranko hat sich drei Märchenmotive zunutze gemacht, von denen das eine nichts mit dem anderen zu tun hat: aus dem „Froschkönig“ stammt die Geschichte vom Prinzen in Froschgestalt, aus dem „König Lear“ die des Königs mit guter und böser Tochter, aus dem „Kaufmann von Venedig“ haben sich die Brautwerber, die hier um die Hand der guten Prinzessin anhalten, auf die Bühne verirrt. Diese drei Fabeln sind allesamt in ein exotisches Niemandsland verlegt, wodurch ihre gedankenlose und dilettantische Zusammenstückelung nur noch deutlicher hervortritt. Auch war mit den tänzerischen Ausdrucksmitteln, wie sie dem jetzt zum Rang eines „Königlichen Balletts“ erhobenen Sadler's Wells-Ballet zur Verfügung stehen, keinerlei stilistische Einheit zu schaffen.

Es hat sich, zumal in England, um dieses Corps de ballet eine Art Legende gebildet: viele seiner hierzulande zahlreichen Bewunderer sind in dem Wahn befangen, daß es weit und breit das einzige, jedenfalls hervorragendste Ballett in Westeuropa sei, das die

großen Traditionen klassischer Tanzkunst bewahre und fortführe, also gleichsam sowohl Hüterin wie Erneuerin dieser Kunstgattung sei. Aber jedesmal, wenn man eine seiner Aufführungen sieht, ist man betroffen und betrübt, wie ganz und gar im Herkömmlichen, ja Belanglosen und Läppischen Stil und Geschmack dieses Ensemble erstarrt ist. So auch jetzt wieder: man reißt sich ungläubig die Augen, wenn man seine konventionelle Gestik und Mimik sieht, das neckische oder finstere Augenrollen, das schelmische oder drohende Winken mit dem Zeigefinger, das erfrorrene Lächeln oder Stirnrunzeln auf den Gesichtern. Was dieser überlieferten, aber armseligen Ausdruckssprache noch Glanz und Zauber und damit eine Rechtfertigung geben könnte, das wären die akrobatische Präzision, die technische Vollkommenheit des klassischen Tanzes — aber eben daran fehlt es der Truppe wie vielen Solisten. Deshalb wächst sich auch diese Neuinszenierung wieder im Verlauf der drei langen und leeren Akte mehr und mehr zu einer Ausstattungsschau, einer Weihnachtspantomime, aus: die Prinzessin „Schöne Rose“ (ihr bloßer Name mag eine Vorstellung vom Geschmacksniveau des ganzen Balletts geben) schwebt, von vier Fröschen bewacht, an vier Drahtseilen auf einer Sänfte durch die Luft, Versatzstücke, Schleier und Kulissen werden zum Schnürboden emporgezogen oder von ihm herabgelassen. Das andere verschweigt sich.

Benjamin Britten war die undankbare Aufgabe zu gefallen, diesen szenischen Hokusfokus mit den entsprechenden Klangfarben zu untermalen: exotisch grelle und aufgeregte wechseln mit idyllisch heiteren und „beschwingten“ Tanzweisen. Da die tänzerischen Vorgänge auf der Bühne mit abgegriffener Natursymbolik behängt sind, werden im Orchester die jeweils dazugehörigen Elemente entfesselt oder gebändigt: Donner grollen, Blitze zucken, Flammen züngeln, Wellen rauschen und verebben. Kurzum, es handelt sich durchweg um eine Musik illustrierender Stimmungsmalerei. Gewiß, sie trägt, zumal in ihrer tänzerischen Rhythmisierung, alle Spuren von Britten's technischer Könnerschaft an sich; aber zeigt sie auch eine persönliche Handschrift? Liegen ihr einheitlich verbindende, zwingende oder gar bezwingende musikalische Gedanken zugrunde? Vielleicht sollte man sich eher fragen, ob bei den wahllos zusammen-gewürfelten, willkürlich sich folgenden Tanznummern anderes und mehr entstehen konnte als ein musikalisches Potpourri, dessen einzelne Stücke beliebig miteinander auswechselbar sind. Andererseits wäre es denkbar, daß gerade das geläufige Allerweltsidiom von Britten's Musik, ihr „Gebrauchs“-Charakter, mit einem Wort: ihre Selbstbescheidung, einen künstlerisch selbständigeren Choreographen als Cranko, ein tänzerisch kühneres und geschulteres Ballett als die Sadler's Wells-Truppe auch zu ursprünglicheren und überzeugenderen Leistungen hätte anregen können — oder künftig noch anregen wird. Freilich ist damit die Frage noch nicht beantwortet, ob eine bedeutendere und originellere Musik als die Britten'sche nicht auch hier und jetzt schon etwas Haltbareres und Dauerhafteres auf die Bühne hätte bringen können als wackelnde Pagoden.

Friedrich Walter

Blick in die Zeit:

Neue Musik als Gegenstand der Unwissenheit

Unter diesem Titel veröffentlichte Wolfgang Steinecke in der Düsseldorfer Tageszeitung „Der Mittag“ vom 18. Januar 1957 folgenden aufschlußreichen Beitrag:

Wußten Sie schon, daß Maurice Ravel eine Oper „Jeanne d'Arc“, Puccini eine Oper „Die Maske“, Milhaud eine Oper „Die Entdeckung Europas“, Arthur Honegger eine Sinfonie „Die Heiligen Drei Könige“ geschrieben hat? Diese interessanten Neuigkeiten, die sich leider sämtlich als Irrtümer herausstellen, kann man der neuesten Auflage des Musiklexikons von Hans Joachim Moser (Hamburg, 1955) entnehmen. Bei Puccini und Milhaud handelt es sich um falsche Übersetzungen: mit der „Maske“ ist der Einakter „Der Mantel“, mit der „Entdeckung Europas“ die „Entführung der Europa“ gemeint. Die „Jeanne-d'Arc“-Oper von Ravel ist dagegen eine pure Erfindung des Lexikographen; als Entstehungsdatum wird 1935, angegeben, eine Zeit, in der Ravel bereits so krank war, daß er kaum einen Brief noch schreiben konnte.

Sehr hübsch ist die fabulöse „Drei-Königs-Sinfonie“ von Honegger zu erklären: Honegger gab seiner

5. Sinfonie die Bezeichnung „Di tre re“. „Re“ ist die Bezeichnung für den Tonbuchstaben D, allerdings heißt es im Italienischen auch „König“. Wer aber die Sinfonie kennt und weiß, daß jeder der drei Sätze mit dem Ton D schließt, wird nicht auf den Gedanken kommen, hier Könige oder gar „heilige drei Könige“ zu vermuten. Dies sind nur einige Beispiele, wie in einem Lexikon, das doch als Quellenwerk für die musikwissenschaftliche Forschung ernst genommen werden soll, die Tatsachen verdreht werden. Man könnte diese Beispiele nach Belieben vermehren. Im Werkverzeichnis Alban Bergs fehlt als Hauptwerk das Violinkonzert, bei Bartók wird ein so umfangreiches Werk wie die Kantate „Die Zauberhirsche“ unterschlagen, dafür wird bei Ravel ein Klavierwerk, das er nie geschrieben hat, mit dem Titel „Tombeau de Debussy“ hinzuerfunden, bei Fortner wie bei Honegger sind nur zwei statt drei Streichquartette notiert, es wimmelt von unrichtigen Jahreszahlen und anderen irreführenden Angaben, soweit es Stichworte aus der Musik des 20. Jahrhunderts betrifft. Die Sorglosigkeit, die sich hier kundtut, ist leider symptomatisch, denn sie ist in vielen Publikationen über die Musik der Gegenwart zu finden. Und es ist darum dankenswert, daß Heinz-Klaus Metzger im Rahmen des Nachtprogramms des Westdeutschen Rundfunks dieses heiße Eisen einmal unerschrocken angefaßt hat. Unter dem Titel „Wo die Musikwissenschaft aufhört, oder: Die Neue Musik als Gegenstand der Unwissenheit“ hat er einen Streifzug durch die einschlägigen Publikationen unternommen und auf Fehler und Irrtümer, Fälschungen und Vorspiegelungen hingewiesen, die in der wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Literatur über die Neue Musik verstreut stehen oder sie ausmachen.

Mosers Musiklexikon wurde hierbei einer kritischen Überprüfung unterzogen, nicht nur im Hinblick auf solche faktischen Irrtümer, wie wir sie eben festgestellt haben, sondern besonders dort, wo „ganze Sachgebiete infolge absoluter Unkenntnis des Autors einer positiv irrigen Behandlung zum Opfer fallen“. Die Artikel des Lexikons über „Neue Musik“ und über „Zwölftonmusik“ sind tatsächlich, wie Metzger formuliert, die „sonderbarsten Texte“, die über diese Themen publiziert worden sind. Auch der Artikel „Atonalität“ von Wellek in der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (Bärenreiterverlag Kassel) wird mit Recht als unwissenschaftlich disqualifiziert. In den ersten Bänden dieser inzwischen bis zum Buchstaben H vorgeschrittenen, höchst verdienstvollen Enzyklopädie fehlen viele wichtige Namen aus dem Gebiet der Neuen Musik (wir erwähnen z. B. nur Walter Abendroth, Theodor W. Adorno, Hendrik Andriessen, Theodor Berger, Pierre Boulez, Nadia Boulanger, Max Butting, Caspar Cassadó, Chavez und Paul Dessau); aber der Gerechtigkeit halber muß man hinzufügen, daß die Lücken in den Lieferungen der letzten zwei Jahre sich geschlossen haben.

Wichtig ist, daß Heinz-Klaus Metzger sich nicht nur die „wissenschaftlichen“ Publikationen vorgenommen hat, sondern auch die in Massenauslage erscheinenden Kompendien über Neue Musik, da sie „infektiöser“ sind, weil sie sich zugleich an das Laienpublikum wenden und ihren Irrtümern eine weit größere öffentliche Verbreitung sichern. Metzger bringt Beispiele aus Herzfelds Buch „Musica nova“ (Ullsteinverlag Berlin 1954), in dem tatsächlich Werke in einer Art beschrieben werden, die erkennen läßt, daß der Autor

sie weder je gehört noch gesehen hat. Metzger weist ferner auf die Publikationen von *Pfrogner* („Die Zwölffondung der Töne“), *Rudolph Franz Brauner* („Österreichs neue Musik“), *Siegfried Borris* („Beiträge zu einer neuen Musikkunde“) hin, die tatsächlich alle nur mit äußerster Vorsicht zu benutzen sind. Anzureihen wäre hier unbedingt noch *Fred P. Priebergs* mit Fehlern und Flüchtigkeiten behaftete Publikation „Musik unterm Strich“ (Freiburg 1956), die sich hochtrabend als „Panorama der neuen Musik“ bezeichnet. Die eklatantesten Beispiele totaler Irreführung des Lesers gab Metzger aus dem „Aktuellen Lexikon“ (Bertelsmann-Verlag Gütersloh 1956) preis; hier wird tatsächlich, ohne mit der Wimper zu zucken, behauptet, daß Schönberg Vierteltonmusik und Hindemith Zwölftonmusik geschrieben habe, Verleumdungen, die so haarsträubend sind, daß selbst der Laie stutzig wird.

Zum Schluß stellt sich die Frage: soll man über diese Fahrlässigkeit, mit der die deutsche Musikwissenschaft und Musikpublizistik die Musik des 20. Jahrhunderts behandelt, mit Humor zur Tagesordnung übergehen? Ist es nicht andererseits beschämend, daß die einzige zuverlässige Quelle über dieses Wissensgebiet eine englische Publikation (*Grove's Dictionary* in der Auflage von 1955) ist?

Stadtrat einstimmig für Schönberg

Die „Auslands-Redaktion“ in Mainz (Eberhard Moes) übermittelte uns ein Rundschreiben folgenden Wortlauts:

Zu einer überaus bemerkenswerten Diskussion kam es im Züricher Stadtrat, als darüber verhandelt wurde, ob für die Uraufführung von Arnold Schönbergs schwierigem Opernfragment „Moses und Aron“ auf den Sommerfestwochen im Juni 54 500 Franken (ebensoviel DM) als außerordentlicher Zuschuß bewilligt werden sollten. Um das Resultat vorwegzunehmen, das eine Ehre für die als „sehr kaufmännisch“ verschriene Stadt ist: Der Antrag wurde zwar mit einigen Bedenken, aber doch einstimmig angenommen.

Zweifellos hatten sich die Herren Stadträte mit Arnold Schönberg und der Zwölftonmusik vorher beschäftigt. Einer sprach von dem zu erwartenden „musikgeschichtlichen Ereignis“ und fügte nicht ohne Seitenhieb hinzu, da das Werk den Tanz um das Goldene Kalb zum Inhalt habe, sei Zürich für die Uraufführung sozusagen prädestiniert.

Es fielen auch so schöne und aner kennenswerte Worte wie „Experimente soll man machen“ und „Man muß den Leuten eine Chance geben“. Bitter wurde beklagt, daß die Regierung einen erbetenen Kredit verweigert habe und deshalb die Restfinanzierung durchaus noch nicht gesichert sei. Der ganze Aufwand koste 175 000 Franken, da man 20 Solisten und ein Orchester mit Vollbesetzung brauche.

Ein anderer wandte ein, die legendäre Vollbesetzung mit 96 Mann habe es in Zürich bisher weder bei einer Oper von Wagner noch von Strauss gegeben, obwohl sie dort vorgeschrieben sei. Jemand bedauerte, daß noch nicht einmal das Textbuch zu „Moses und Aron“ vorliege, die Chorsänger hätten sich schon beklagt, die Noten seien kaum zu singen und das Ganze bedeute eine ungeheure stimmliche Strapaze.

Man sieht, der Züricher Stadtrat wußte in verblüffendem Umfang Bescheid, es wurde sachlich und fachlich einwandfrei diskutiert. Wer von der Materie nichts verstand, gab es ehrlich zu und überließ den Kennern das entscheidende Wort. Andere Parlamente — auch in anderen Ländern — könnten sich daran ein Beispiel nehmen. E. Pr.

Die musische Insel San Giorgio

Aus der Vielzahl der „Festivalstädte“ hebt sich in letzter Zeit immer mehr als lohnenswerte Kulturpilgerstätte Venedig heraus, und zwar wegen des verlockenden Angebots von Uraufführungen und Festvorstellungen, die dem Ruhm früherer großer Epochen zu neuem Glanz verhelfen sollen. Nicht nur die Tradition zu bewahren, sondern vielleicht auch im Laufe der Zeit einen fernen Anschluß an diese Blütezeit zu finden, haben sich die verantwortlichen Bewohner der Lagunenstadt zum Ziel gesetzt.

War der kunstbessene Tourist gewöhnt, auf der Hauptinsel, mit der Markuskirche im Zentrum, alle Kunstgenüsse zu finden — von den Theateraufführungen, Konzerten im Hofe des Dogenpalastes bis zu den lärmenden Platzkonzerten auf dem Tauben- und Menschenbevölkerten Markusplatz —, so wurde dieses Jahr seine Aufmerksamkeit auf die Insel San Giorgio Maggiore hingezogen, die nun, dank der großzügigen Stiftung des Grafen Giorgio Cini, ein venezianisches Kulturzentrum birgt.

Auf dieser kleinen Insel, die dem Dogenpalast gegenüberliegt, wurde ein Institut für Literatur, Musik und Theater eingerichtet, das sich ausschließlich auf die drei Kunstgattungen bezieht. Natürlich sind die Grenzen venezianischer Kultur sehr schwer zu ziehen, deshalb wurden auch noch ferne Auswirkungen und Einflüsse dieser Kultur berücksichtigt. Würde außerdem noch die Malerei vertreten sein, die in dieser Stadt im Wasser zu so großem Ruhm gelangte, so wäre die Einheit dieser Glanzzeit vollkommen.

Die Stiftung, die auch den Namen des großen Mäzen trägt, umfaßt einen ausgedehnten Gebäudekomplex, der neben Konzerts-, Film-, Konferenz- und Tagungsräumen als besonderen Anziehungspunkt für alle Forschenden eine wertvolle Bibliothek und eine Mikrofilmtheek besitzt. Ferner gehört auch die Freilichtbühne — das sogenannte „Teatro verde“, das „Grüne Theater“, zu dieser Einrichtung.

Die von Balthasar Longhena einst gebaute „Alte Bibliothek“ wurde renoviert und ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder zugeführt. In dem daran anschließenden Saal — sozusagen als optische Ergänzung — befindet sich die umfangreiche Mikrofilmtheek. Dokumente der Literatur, der Musik und des Theaters, die sich auf den venezianischen Raum beziehen, sollen im Mikrofilm festgehalten und der Forschung zur Verfügung stehen. So können auch seltene Manuskripte und solche, die sich außerhalb Venedigs in den Archiven der Welt befinden, den Studierenden und Interessenten zugänglich gemacht werden. Obwohl diese Filmsammlung erst im Juni 1956 begonnen wurde, kann sie bereits die stattliche Zahl von 50 000 Fotogrammen aufweisen, darunter wertvolle Kopien aus der vatikanischen Bibliothek, aus den Bibliotheken Frankreichs, Englands, Kanadas und den USA.

Das Institut hat sich zum Ziel gesetzt, jährliche Veröffentlichungen herauszugeben. Zu den wichtigsten Neuerscheinungen aus der Forschung dieses Hauses gehören unter anderem die teilweise schon publizierten, neu durchgesehenen und mit Kommentaren versehenen Werke Dantes sowie eine Enzyklopädie des Schauspiels. Von großem literarischem Interesse dürften auch die Neuausgaben mehrerer Werke in venezianischem Dialekt sein.

Um begabten, aber minderbemittelten Studenten die Möglichkeit zu Forschungsarbeiten zu geben, hat die Stiftung Stipendien vorgesehen. Außerdem wurde ein „Resphigi-Preis“ — zum 20. Todestag des Komponisten — für die beste Veröffentlichung über sein Leben und Werk ausgesetzt.

Welchen internationalen Ruf sich dieses Kulturzentrum abseits vom Touristenrummel bereits erfreut, zeigen die sich einander ablösenden Kongresse aus allen Bereichen der Wissenschaft und der Kunst, darunter die Jahressitzung der europäischen Vereinigung für Musikfestspiele und der 2. Internationale Kongreß von Europas Musikhochschuldirektoren.

H. J. S.

Notenbeilage

Moderne Klaviersmusik

Ende der zwanziger Jahre gab der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz eine in der ganzen Welt erfolgreiche Sammlung von Klavierstücken zeitgenössischer Komponisten heraus. Für die 1948 veröffentlichte Neuausgabe wurde „Das neue Klavierbuch“ aktualisiert und auf zwei Hefte ausgedehnt. Dem zweiten Band dieser Auflage ist das „Intermezzo I“ von Bohuslav Martinu entnommen. Der ruhig dahinfließende Satz, der nirgends eine Taktart angibt, ist eines der sechs Stücke, die der tschechoslowakische Komponist 1932 in Paris unter dem Titel „Les Ritournelles“ geschrieben hat.

Der junge, in Köln wirkende Komponist Bernd Alois Zimmermann faßte 1954 zwei kleine Klavierzyklen aus zwei Schaffensperioden unter dem Titel „Enchiridion“ (auf deutsch: Handbüchlein) zusammen. Das „Rondino“ aus dem Jahre 1949 steht hier an dritter Stelle der dreizehn kurzen, mit Überschriften versehenen Stücke für Klavier. Seinem Namen entsprechend ist der Satz eine reizvolle Verbindung von formaler Spielerei und froher Laune.

Paul Hindemiths „Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde“ op. 45 sind weder für den Konzertsaal noch für Künstler geschrieben. Wie es im Vorwort heißt, sollen sie „Leuten, die zu ihrem eigenen Vergnügen singen und musizieren oder die einem kleinen Kreise Gleichgesinnter vormusizieren wollen, interessanter und neuzeitlicher Übungsstoff sein“. So gehören sie in die Reihe von Hindemiths pädagogischen Werken und versuchen, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie die Kluft zwischen einem alten Idealen nachstrebenden Publikum und den neuen Zielen der Musik überbrückt werden kann. Hindemith hat dieses Problem überzeugend gelöst, indem er eine vorbildliche Vereinfachung erreichte, ohne künstlerische Gesinnung und Qualität zu opfern. Ein charakteristisches Beispiel ist auch das kurze Fünftonsstück aus der 1929 entstandenen „Kleinen Klaviermusik“, dem 4. Teil des Opus 45.

Neue Noten

Juan José Castro: *Sonatina española für Klavier* (Universal Edition, Wien).

Die Nationalbezeichnung des Titels trifft am meisten auf die ersten beiden Sätze zu. Dabei strebt der Autor eine Transposition der folkloristischen Elemente in die Allgemeinverbindlichkeit an, ohne sie überall zu erreichen. Schwingende Melodik, abwechslungsreiche Rhythmen und eine vielfarbige freitonale Harmonik kennzeichnen das Allegretto comodo und weisen den vielerfahrenen Musiker aus. Der zweite Satz (poco lento) bewegt sich in mannigfachen Spannungsgegensätzen; die Ausdrucksbezirke reichen von der linear gebundenen Verhaltenheit bis zur leidenschaftlichen Rhapsodik. Eine umfangreiche bitonale Studie über ein Rondo von Weber schließt das Werk ab, das beträchtliche Forderungen an Technik und Gestaltung stellt.

Richard R. Bennett: *Sonata for piano* (Universal Edition, Wien).

Die dreisätzige Klaviersonate des jungen, hochbegabten Engländers stellt eine Art Synthese aus Strawinsky, Hindemith und Schönberg, aus Klassizismus und strengem Zwölftonsatz dar. Dabei benutzt der Komponist die verschiedenen Stilelemente gleichsam als anregende Idee, formt sie schöpferisch um und verschmilzt sie zur organischen Einheit. Rhythmischer Impetus, gestisch profilierte Melodik, persönlicher Ausdruck und Reichtum der Charaktere sind mit unverbildetem Musizierwillen zusammen die Kennzeichen eines formal übersichtlich disponierten, interessanten Werks, das ob seiner inneren Echtheit und charakteristischen Prägung fesselt.

Julien-François Zbinden: *Jazz-Sonatine für Klavier* (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

„Ich versuche, eine Tonsprache zu finden, die nicht langweilig ist, sondern den Zuhörer in Atem hält und ihm einen nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Zugleich bemühe ich mich, heitere Musik zu schreiben.“ Diese schöpferische Zielsetzung des Westschweizer Komponisten charakterisiert auch Stil und Haltung der zweisätzigen Jazz-Sonatine, die mehr auf den unterhaltenden als auf den aggressiven Jazz-Elementen beruht. Harmonische Nachwirkungen Strawinskys und Hindemiths verbinden sich mit impressionablem Sinn für die Möglichkeiten der Klangdifferenzierung am Klavier. Der „Blues“ entfaltet über einem chromatischen Stufengang ein Feuerwerk brillanter Läufe und Arpeggien, die „Improvisation“ überrascht mit unerwarteten rhythmischen Effekten. Der Pianist Zbinden hat seinen Klavierkollegen ein handwerklich gediegenes und geistig unkompliziertes, spielreudiges Stück geschrieben, das in Technik und Gestaltung allerhand reizvolle Aufgaben stellt und seiner unmittelbaren Wirkung sicher sein kann.

H-r

NOTIZEN

Zum Gedächtnis

Unter großer Anteilnahme der Mailänder Bevölkerung wurde der in New York verstorbene italienische Dirigent *Arturo Toscanini* am 18. Februar auf dem Cimitero Monumentale beigesetzt. Der Sarg war im Flugzeug nach Rom übergeführt worden. Auf der Fahrt von Rom nach Mailand hatten den an einen fahrplanmäßigen Schnellzug angehängten Sonderwagen Toscaninis Tochter Gräfin Wally Castelbarco, sein einziger Sohn Walter und der Generalintendant der Mailänder Scala, Antonio Ghiringhelli, begleitet. Im Mailänder Hauptbahnhof waren Toscaninis andere Tochter, Wanda Horowitz, der Bürgermeister Virgilio Ferrari, zahlreiche Mitglieder der Scala und Hunderte von Freunden und Bewunderern versammelt. Die sterbliche Hülle wurde zunächst im Foyer der Scala aufgebahrt. Als letzten Gruß spielte das Scala-Orchester unter Leitung von Victor de Sabata den Trauermarsch aus der Eroica von Beethoven, über die Toscanini einst gesagt hatte, sie sei „nicht aus Noten gemacht, sondern aus reinem Geist“. Vom Opernhaus bewegte sich der Trauerzug an Toscaninis ehemaligem Haus vorbei zum Dom, wo der Erzbischof von Mailand, Monsignore Giovanni Battista Montini, die Totenmesse zelebrierte. Höhepunkt und Abschluß der Feier war eine Aufführung von Verdis Requiem. Auf dem Wege zum Friedhof folgten dem Sarg Tausende, unter ihnen die berühmteste Sängerin der Toscanini-Ära, Toti dal Monte, mit der namhaftesten italienischen Sopranistin unserer Zeit, Maria Meneghini Callas. Am Grabe sang ein 400stimmiger Chor aus Künstlern der Scala, des Mailänder Konservatoriums und des italienischen Rundfunks den Gefangenenchor aus Verdis Oper „Nabucco“.

Bühne

Die Uraufführung von Wolfgang Fortners „Bluthochzeit“ findet am 25. Mai im neuen Kölner Opernhaus statt.

Am Ostersonntag, 21. April, gelangt das Osterspiel „Comoedia de Christi Resurrectione“ von Carl Orff in der überarbeiteten Fassung am Württembergischen Staatstheater, Stuttgart, zur Uraufführung. Die szenische Einstudierung leitet Wieland Wagner.

Das Stadttheater Zürich will „Abraxas“ von Werner Egk noch in dieser Spielzeit in sein Repertoire aufnehmen.

Für den 9. Mai kündigt die Hamburgische Staatsoper die deutsche Erstaufführung von Franco Manninos „Mario und der Zauberer“ an. Ergänzt wird das Werk des italienischen Komponisten durch „Horace victorieux“ (Arthur Honegger) und „Le chevalier errant“ (Jacques Ibert).

„Der Mensch und die Maschinen“, ein Ballett der argentinischen Choreographin Doris Dorée mit der Musik des Berliner Komponisten Konrad Vogelsang wurde im Teatro Presidente Alvear, Buenos Aires, uraufgeführt.

Das Wuppertaler Ballett wurde eingeladen, auf dem Festival de Paris „Pelleas und Melisande“ (Arnold Schönberg), „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ (Béla Bartók) und „Jack Pudding“ (Hans Werner Henze) zu tanzen.

In Gelsenkirchen war die Ballett-Oper „Die Herrin von Atlantis“ von Henri Tomasi zum erstenmal in Deutschland zu sehen.

Das Teatro San Carlo in Neapel hat die Uraufführung der Oper „Vivi“ von Paola Masino und Bindo Missi-

roli mit der Musik von Franco Mannino für den 23. März angesetzt.

Ein Ballettabend des Stadttheaters Kiel bot „Joan von Zarissa“ (Werner Egk), „Klassische Sinfonie“ und „Peter und der Wolf“ (Serge Prokofjeff).

Konzert

Zum 50. Geburtstag von Sándor Veress veranstaltete das Berner Kammerorchester unter der Leitung von Hermann Müller ein Konzert mit Werken des in Bern lebenden ungarischen Komponisten. Programm: Verbunkos, Transsylvanische Tänze, Sieben Fantasien für zwei Klaviere und Streicher (Hommage à Paul Klee).

In Mainz wurde die symphonische Kantate „Lebenskreise“ für Soli, Chor und Orchester von Hans Gál uraufgeführt, der das Werk zum 125jährigen Bestehen der „Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins“ geschrieben hat.

In Cincinnati (USA) begann die zweite Spielzeit einer Konzertreihe mit zeitgenössischer Musik. Für jede Veranstaltung wurde ein Kompositionsauftrag erteilt. Das erste, bereits uraufgeführte Auftragswerk war die „Sonata concertante“ von Jenő von Takács.

Die Chöre der Konzertsellschaft Wuppertal brachten mit dem Wuppertaler Städtischen Orchester unter Martin Stephani das weltliche Oratorium „Vom Tode“ nach Worten großer Dichter für Soli, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel des österreichischen Komponisten Karl Schiske zur deutschen Erstaufführung.

Der 7. Kammermusikabend der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich wurde als drittes Konzert im Musica-viva-Zyklus veranstaltet. Ausschnitte aus „Le Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez waren von Paul Hindemiths Bratschen-sonate op. 11 Nr. 4 und Béla Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug umrahmt. In einem Einführungsabend sprach Hans Curjel über Pierre Boulez.

In einem der Städtischen Konzerte Krefeld-Mönchengladbach dirigierte Romanus Hubertus „Feuerwerk“ von Igor Strawinsky und „Kleine Dreigroschenmusik“ von Kurt Weill, aus der Pollys Lied wiederholt werden mußte.

Karl-Birger Blomdahls Oratorium „Anabase“ wurde in Stockholm uraufgeführt.

In Philadelphia fand die amerikanische Premiere des „Trionfo di Afrodite“ von Carl Orff statt.

„Das Gilgamesch-Epos“ heißt das neue dreiteilige Oratorium für Sopran, Tenor, Bariton, Baß, gemischten Chor und Orchester von Frank Martin, das Paul Sacher zur Uraufführung in Basel angenommen hat.

Igor Strawinsky dirigierte die New-Yorker Erstaufführung der von ihm für Chor und Orchester gesetzten Bachschen Choralvariationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“.

Rundfunk

Für das Dritte Programm der BBC, London, arbeitet Humphrey Searle zur Zeit an einer Musik zu der Funksfassung von Gogols „Tagebuch eines Verrückten“. Außerdem hat er den Auftrag erhalten, eine radiofonische Kantate nach Worten von David Gascoyne zu schreiben.

Im Südwestfunk dirigierte Richard Mohaupt seine I. Sinfonie und sein Violinkonzert. Solist war Heinz

Stanske. Am 10. März stellte sich das Südwestfunk-Orchester unter seinem Chefdirigenten Hans Rosbaud und mit dem mexikanischen Geiger Henryk Szeryng zum erstenmal dem deutschen Fernsehpublikum vor. In einer Kammermusiksendung spielte das Schlupf-Quartett die Uraufführung des 10. Streichquartetts von Artur Hartmann.

Die italienische Television brachte die Opera buffa „Mawra“ von Igor Strawinsky. Im Mittelpunkt eines von Rudolf Albert dirigierten Orchesterkonzerts der RAI wird die Uraufführung von Sandro Fugas Cellokonzert stehen (Solist: Massimo Anfiteatrof). Bei einem Gastspiel in Turin war Albert der Dirigent der italienischen Erstaufführung des Oratoriums „Der Tod zu Basel“ von Conrad Beck (Chordirektion: Ruggero Maghini).

Für den 43. Abend der Studioveranstaltung des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, „das neue Werk“, war Heinz Wallberg als Gastdirigent verpflichtet worden. Das Programm enthielt „Deux Nocturnes“, op. 10 von Giselher Klebe, „Ode an den Westwind“ von Hans Werner Henze und die 3. Sinfonie von Karl-Birger Blomdahl.

In den öffentlichen Konzerten von Radiotjänst Stockholm sind von Januar bis März folgende Uraufführungen angezeigt: Orchestervariationen (v. Koch), Divertimento (Bucht), Streichquartett (Nystroem).

Musikerziehung

Die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg veranstaltete ein Chorkonzert (Leitung: Herbert Froitzheim), dessen Programm u. a. Werke von Hugo Distler, Paul Hindemith und Béla Bartók enthielt.

Sepp Fackler, der erste Solo-Klarinettist des Südwestfunk-Orchesters in Baden-Baden, wurde als Lehrer für Klarinette und als Leiter der Kammermusikklasse für Bläser an die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe verpflichtet.

Werke von Igor Strawinsky spielten Schüler der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln zum bevorstehenden 75. Geburtstag des Komponisten.

Der Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik führt den 2. Sonderlehrgang vom 28. Juli bis 7. August in Bayreuth durch. Anmeldungen an die Geschäftsstelle in Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3. Einige Themen aus dem vorläufigen Arbeitsplan: Wege zur Zwölftonmusik in der Schule; Jazz, ja oder nein?; Carl Orff liest aus eigenen Werken; Das Kunstlied der Gegenwart.

Kunst und Künstler

Der Intendant der West-Berliner Städtischen Oper, Carl Ebert, der am 20. Februar siebzig Jahre alt wurde, erhielt die Ernst-Reuter-Plakette. Diese Auszeichnung ist bisher nur dem amerikanischen Botschafter Conant und dem Generalintendanten Tietjen zuerkannt worden.

Igor Strawinsky wurde zum Mitglied der „American Academy of Arts and Letters“ gewählt.

Der hessische Kultusminister hat Rudolf Wagner-Régeny beauftragt, eine Oper für die Eröffnung des neuen Staatstheaters Kassel im Herbst 1958 zu schreiben. Wagner-Régeny beabsichtigt, das Prometheus-Thema nach Aischylos zu behandeln.

Am 18. März waren zehn Jahre seit dem Tod des holländischen Komponisten Willem Pijper vergangen. Ein Komitee ist in den Niederlanden gegründet worden, um Konzerte mit Pijpers Werken, Ausstellungen und Vorträge zu organisieren.

Dem österreichischen Komponisten und Musikforscher Egon Wellesz wurde von der britischen Königin der Orden „Commander of the British Empire“ verliehen. Wellesz lebt schon seit vielen Jahren in Oxford, dessen Universität ihm 1932 die Würde eines Ehrendoktors der Musik zuerkannte.

Der Librettist der neuen Oper von Bernd Alois Zimmermann, der Ben Jonsons „Volpone“ zugrunde liegt, ist Alphons Silbermann.

Den vom Hamburger Senat und der Bürgerschaft gestifteten Bach-Preis erhalten Philipp Jarnach für 1954 und Boris Blacher für das laufende Jahr. Der alle drei Jahre fällige Preis wurde 1951 zum erstenmal Paul Hindemith zugesprochen.

Der amerikanische Komponist Randall Thompson soll für das „Jamestown Festival“ 1958 anlässlich des 350jährigen Bestehens der Stadt Jamestown in Virginia ein sinfonisches Werk schreiben. Als textliche Unterlage hat Thompson eine Ode des elisabethanischen Dichters Michael Drayton ausgewählt, die 1607 zur ersten erfolgreichen Besiedlung von Jamestown durch Engländer ermutigt hatte. Das Werk wird „Ode to the Virginian Voyage“ heißen.

Am 10. April begehrt der in Berlin lebende Komponist Heinz Tiessen seinen 70. Geburtstag.

Der englische Komponist Humphrey Searle, der in Kürze ein Buch über Ballettmusik veröffentlichen will, hat seine zweite Sinfonie begonnen.

Manfred Gurlitt, der seit achtzehn Jahren in Japan lebt, ist wegen seiner Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Deutschen Bundesrepublik ausgezeichnet worden.

Den Kulturpreis der Stadt Arnhem für das Jahr 1956 erhielt der holländische Komponist Hans Kox.

Verschiedenes

Der XII. Weltkongreß der „Jeunesses musicales“ findet vom 6. bis 12. Juni 1957 in Wien statt.

New York plant ein Kulturzentrum, dessen Kosten für die ersten zehn Jahre auf zehn Millionen Dollar geschätzt werden. Das Ziel dieses neuen „Lincoln Center“ ist die Unterstützung künstlerischer Kräfte auf internationaler Basis.

Die Tübinger Musiktage 1957, die vom 10. bis 17. Mai dauern, werden ausschließlich der modernen Musik gewidmet sein. Eine Freiburger Gruppe der Musikalischen Jugend Deutschlands und das Stuttgarter Klavierduo Bauer-Bung spielen Werke von Kayn, Genzmer, Klebe, Artur Hartmann und Markus Lehmann. Annelies Kupper (Sopran) und Barry McDaniel (Bariton) singen, von Hermann Reutter begleitet, Werke von Karl Amadeus Hartmann, Gottfried von Einem, Hermann Reutter und Gerhard Frommel. Igor Strawinsky und Conrad Beck stehen auf dem Programm, das vom Sinfonieorchester und vom Kammerchor des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart unter Leitung von Hans Müller-Kray geboten wird. Das Südwestfunkorchester Baden-Baden spielt unter Hans Rosbaud Werke von Arnold Schönberg, Anton Webern, Arthur Schnabel und Boris Blacher. Als Solistin wirkt Maria Bergmann (Klavier) mit.

Die IV. Tonmeistertagung der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold ist vom 22. bis 25. Oktober vorgesehen. Als technisches Hauptthema soll die Stereophonie im Mittelpunkt der Erörterungen stehen.

Die Preisträger des Wettbewerbs für Männerchorwerke, den die Berliner Liedertafel ausgeschrieben hatte, um Männergesangsvereinen moderne Werke zu verschaffen, sind Hans Josef Wedig (Dortmund):

Wilhelm-Busch-Kantate"; Fritz Joachim Lintl (Berlin): „Sonnenhymnus des Echnaton"; Fritz Werner (Passau): „Ewiger Quell". Alle genannten Werke sind für Männerchor, großes Orchester und Solisten geschrieben. Dem Preisrichterkollegium gehörte u. a. Boris Blacher an.

Die Heidenheimer Arbeitstage für Neue Kirchenmusik werden in diesem Jahr zum elften Male abgehalten, und zwar vom 29. Juli bis 5. August. Die Leitung haben Helmut Bornefeld und Siegfried Reda.

„Musica nova", die Sonderreihe der Deutschen Grammophon-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der deutschen Sektion des Internationalen Musikrates der UNESCO, die eine Übersicht über das Schaffen der deutschen zeitgenössischen Musik anstrebt, verkauft neuerdings auch Einzelaufnahmen. Der letzte Katalog führt folgende Werke an: Konzert für Violine und Orchester (Johann Nepomuk David); Französische Suite und La Tentation de Saint Antoine (Werner Egk); Concertante Musik für Orchester und Zweites Konzert für Klavier und Orchester (Boris Blacher); 6. Symphonie für großes Orchester (Karl Amadeus Hartmann); Trio für Violine, Viola und Violoncello (Kurt Hessenberg); Musik zum Gedächtnis der Einsamen (Philipp Jarnach).

Unter der Schirmherrschaft des Instituts „José Angel Lamas" in Caracas wurde für das zweite Musikfest Lateinamerikas (19. März–10. April) ein Wettbewerb ausgeschrieben, dessen drei Preise zusammen mit 20 000 Dollar dotiert sind. Die prämierten Werke sollen in einem Konzert des Festivals aufgeführt werden. Neun andere Veranstaltungen werden einen Überblick über das musikalische Schaffen Lateinamerikas geben. Unter den Ehrengästen befinden sich eine Delegation des Internationalen Musikrates, ferner Olivier Messiaen, René Leibowitz und Pierre Boulez.

Im Sommer 1957 wird das 100jährige Bestehen der Matth. Höhner AG., Harmonikafabrik, in Trossingen gefeiert.

Der Mittelpunkt des Musikprogramms in den diesjährigen Wiener Festwochen (2.–23. Juni) ist das 8. Internationale Musikfest der Wiener Konzerthausgesellschaft. Paul Hindemith wird die österreichische Erstaufführung seiner Kantate „Ite, Angeli Veloces" leiten. Lovro von Matacic dirigiert ein Konzert, das aus modernen Opernszenen und Kantaten besteht: Vorspiel und Finale aus Kurt Weills Oper „Die Bürgschaft"; „Streitlied zwischen Leben und Tod" von Rolf Liebermann; „Genesis" von Rudolf Wagner-Régeny; Tribunalszene aus der Oper „Dantons Tod" (Gottfried von Einem). Unter Heinrich Hollreiser findet eine konzertante Aufführung von Carl Orffs „Antigonae" statt. Der Pianist Peter Stadlen tritt zum erstenmal als Dirigent auf (Schönberg: „Pierrot lunaire"). Johann Nepomuk Davids „Requiem" wird unter Hans Gillesberger uraufgeführt.

Informationen über den internationalen Orgelkompositionswettbewerb erteilt das Secretariat Commissie Internationaler Improvisatie Concours Haarlem, Stadhuis Haarlem, Niederlande.

Diesem Heft liegt außer unserer Notenbeilage „Neue Klaviermusik" ein Vorprogramm zu den „Tübinger Musiktagen 1957" bei.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

75. Geburtstag: 18. März 1957

OPERN

Philomela und ihr Narr
Merlino, Meister der Orgeln
Die Adler von Aquileia

BALLETT

Die Raben von San Marco

ORCHESTERWERKE

Sinfonia del Mare
Impressioni dal Vero I, III
Pause del Silenzio I, II
Riccercari
Ritrovare
Drei Gesänge der Philomela

Bearbeitungen für Orchester

A. Corelli: Konzert
C. Monteverdi: Madrigale
D. Scarlatti: Konzert

KAMMERMUSIK

Sonata a tre für Klavier, Violine und Cello
Sonata a quattro für Flöte, Oboe, Klarinette
und Fagott

GESANG UND KLAVIER

Drei Gesänge der Philomela

CHOR A CAPPELLA

Passer mortuus est

UNIVERSAL EDITION

Die Zeitungs-Politiker



Der Radikale
Republikaner

Der Literale
Constitutioneller

Der Conservative
Königlicher Monarchist

Wie damals so kann man immer über Zeitungen streiten. Man kann auch mit dem Inhalt seiner Zeitung dann und wann hadern. Aber man kann nicht bestreiten, daß die Frankfurter Allgemeine Zeitung das Blatt der geistigen Elite Deutschlands ist, wie die Schweizer Zeitung »Die Tat« schreibt und daß sie zu den führenden Blättern der Welt gehört, wie der bekannte französische Publizist Alain Clément in einer Übersicht über die deutsche Presse für ein internationales Presseinstitut sagt. Publizisten von Rang wie Hans Baumgarten, Erich Dombrowski, Karl Korn und Erich Welter sind die Herausgeber. Friedrich Sieburg gehört dem engsten Stab der Redaktion an. 59 Redakteure und 20 Korrespondenten sind in der Redaktion und den auswärtigen Redaktionsbüros tätig. Über 100 ständige und 1000 gelegentliche Mitarbeiter — jeder ein Experte auf politischem, wirtschaftlichem, künstlerischem, sportlichem oder wissenschaftlichem Gebiet — ergänzen die tägliche Redaktionsarbeit. Romane von hohem literarischem Wert wie »Am grünen Strand der Spree« von Hans Scholz und »Das Brot der frühen Jahre« von Heinrich Böll werden veröffentlicht. Die Lektüre der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ist eine wertvolle Ergänzung für die Tätigkeit eines geistig und künstlerisch schaffenden Menschen. Ein Monatsabonnement kostet DM 4,50. Wir senden Ihnen gern einige Probezeitungen. Schreiben Sie bitte an unseren Verlag in Frankfurt am Main, Börsenstraße 2-4.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Aus unserer Verlagsproduktion:



THEODOR HEUSS

Ein Vermächtnis

Werk und Erbe von 1848 - 19. bis 19. Tausend

Erstmals erschien das Werk 1948. Jetzt liegt es in erweiterter Auflage vor, bereichert um die Fortführung bis zur Gegenwart. Sein besonderer Reiz offenbart sich in der kultivierten, bedachtsam profilierenden Art der Darstellung, die das Politische mit dem Humanen vollendet in sich zu vereinen weiß.

256 Seiten, Ganzleinen DM 14,80

THEODOR ESCHENBURG

Staat und Gesellschaft in Deutschland

Ein Buch für den, der mit Nutzen Zeitung lesen und sein politisches Urteil durch ein sachkundiges Wissen fundieren will. Ein Handbuch für Journalisten, Politiker, Lehrer und Studierende, weil es die Grundbegriffe wie auch die kompliziertesten Erscheinungen der politischen Wirklichkeit erschöpfend darstellt.

Sachregister, 808 Seiten, Ganzleinen DM 32,50

HEINZ WALZ

Das britische Kolonialreich

Eine souveräne Darstellung der Erfolge und Mißerfolge englischer Kolonialpolitik. Kritisch sind die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme des Imperiums beleuchtet. Auch die Fragen nach Bodenertrag, Nutzwert, Erschließungs- und Handelsmöglichkeiten werden eingehend erörtert.

328 Seiten, 9 Karten, Namen- und Sachregister, Ganzleinen DM 16,80

GERHARD VENZMER

Krankheit macht Weltgeschichte

Ein Buch, das jeden fesselt. Oft wurde der Gang der Weltgeschichte durch die Krankheit führender Männer entscheidend beeinflusst. Mit echtem Spürsinn für die großen historischen Geschehnisse greift Venzmer von Perikles bis Stresemann die bedeutsamsten Fälle heraus und bringt sie dramatisch nahe.

290 Seiten, Ganzleinen DM 14,80

JOACHIM BODAMER

Der Mann von heute

Seine Gestalt und Psychologie

Das Buch gibt einen Aufriß der modernen, technisch-bürokratischen Welt, die vom Mann geschaffen wurde, die ihn selbst aber auch in ihrem Bann hält. Die Frage, ob ähnlich wie die Frau auch der Mann einem Gestaltwandel ausgesetzt, ob nicht auch sein Wesen bedroht ist - diese Frage wird von Bodamer gestellt und beantwortet.

232 Seiten, Ganzleinen DM 12,80

FRITZ LEIST

Liebe und Geschlecht

Nicht durch eine Schilderung von Fakten wird in diesem bereits in mehr als 70 000 Exemplaren verbreiteten Buch die zu allen Zeiten existentielle wichtige Frage nach den Beziehungen der Geschlechter zu lösen versucht. Leist stößt ins Grundsätzliche vor und spürt dabei Wege auf, die dem modernen Menschen die Möglichkeit bieten, aus seiner heutigen Einsamkeit und Verslossenheit wieder herauszufinden.

272 Seiten, Ganzleinen DM 10,80

GERHARD VENZMER

Drüsenstörungen und Hormonkrankheiten

Von einem berufenen Kenner werden hier zum erstenmal allgemein verständlich jene Störungen im menschlichen Organismus behandelt, unter denen heute bereits die Mehrzahl der Menschen zu leiden hat.

228 Seiten, Ganzleinen DM 12,80

HERMANN ERPF

Neue Wege der Musikerziehung

Aus der Praxis für die Praxis geschrieben, weist das Buch der Musikerziehung im Grundsätzlichen neue, gangbare Wege. Befruchtend wirkt sein moderner Geist, wo lebendige musikalische Aufbauarbeit geleistet werden soll.

120 Seiten, 14 Karten, Ganzleinen DM 13,80

HUGO MOSER

Deutsche Sprachgeschichte

Mit einer Einführung in die Fragen der Sprachbetrachtung

Zweite, umgearbeitete und erweiterte Auflage

Der Laie wie der Fachmann, der Lehrer wie der Schüler und Student greift zu dieser deutschen Sprachgeschichte des Professors für Germanistik an der Universität Saarbrücken um so lieber, als sie Allgemeinverständlichkeit mit gründlicher Sachkenntnis verbindet. Übersichtlich findet er die Geschichte der deutschen Sprache vom Indoeuropäischen über das Germanische bis zum Neuhochdeutschen dargestellt.

232 Seiten, 14 Karten, Ganzleinen DM 13,80

CURT E. SCHWAB STUTTGART

Beim
STÄDTISCHEN ORCHESTER ESSEN
Leitung: GMD König

ist sofort die Stelle des

stellvertretenden Vorgeigers
der II. Violinen

zu besetzen.

Probespiel ist erforderlich.

Vergüt. nach TO. K I + z. Z. 39,- DM mtl. Stellenzulage.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender Kenntnis der
Konzert- und Opernliteratur werden gebeten, ihre Bewer-
bung mit Lichtbild, handgeschriebenem Lebenslauf, be-
glaubigten Abschriften von Dienstleistungszeugnissen
und Befähigungsnachweisen bis spätestens 15. 4. 1957
dem Personalamt der Stadt Essen unter Angabe der
Kennziffer 41/15 einzureichen.

Der Oberstadtdirektor

Beim
STÄDTISCHEN ORCHESTER ESSEN
Leitung: GMD. König

ist zum 1. Januar 1958 die Stelle des

stellvertr. I. Paukers

mit Verpflichtung für sämtliches Schlagzeug

zu besetzen.

Probespiel ist erforderlich.

Vergütung nach TO. K I und z. Z. 65,- DM monatliche
Stellenzulage.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender Kenntnis der
Konzert- und Opernliteratur werden gebeten, ihre Bewer-
bung mit Lichtbild, handgeschriebenem Lebenslauf, be-
glaubigten Abschriften von Dienstleistungszeugnissen und
Befähigungsnachweisen bis spätestens 15. Mai 1957 dem
Personalamt der Stadt Essen unter Angabe der Kenn-
ziffer 41/18 einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

ZWEI WICHTIGE NEUERSCHEINUNGEN

BLACHER

Orchesterfantasie Opus 51

für großes Orchester

Auftragswerk der BBC / Drittes Programm
Uraufführung London Oktober 1956 (Robinson)
Dt. Erstaufführung Berlin Dezember 1956 (Karajan)
Taschenpartitur DM 8,-

KLEBE

Elegia appassionata Opus 22

Klaviertrio

Auftragswerk des Troester-Trios (NDR)
Erhielt beim IGNM-Fest Stockholm 1956 den Musik-
preis Mauricio Fürst
Stimmen DM 8,-

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

OSKAR DISCHNER

West-östliches Liederspiel

50 Miniaturen nach osteuropäischer Folklore für zwei
Violinen (1954). EB 6248/9 2 Hefte je DM 4,-

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Ernst Krenek, De rebus prius factis

Reflexionen eines Musikers. Scharf und unerbittlich zieht
Krenek in diesen knappen Betrachtungen zu unserer
Musiksituation einen klaren Trennungsstrich zwischen
echt und gewollt, ein drängendes Anliegen aller.

62 Seiten · DM 3,50

WILHELM HANSEN MUSIKVERLAG FRANKFURT/M
1857 - 100 Jahre - 1957

HEINZ TIESSEN: op. 51 DIVERTIMENTO

für Flöte, Oboe, Clar. in B, Horn, Fagott

Auff. Dauer 22 Min., Part. DM 10,-, Stimmsatz kpl. DM 6,-

Musikverlag Kistner & Siegel & Co., Lippstadt

WANN? WER? WIE? WO? WAS?

WELS

Ein Griff - ein Blick - eine Antwort aus

Mayer: **MUSIKGESCHICHTE**

von den Anfängen bis zur Gegenwart 5,80

Mayer: **DIE MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS** 5,80

LEITNER & CO. VERLAG (Abt. I) WUNSIEDEL - Bay.

ZÜRICH

HANS MERSMANN

Musik für eine und zwei Geigen

Festliches Praeludium I

Kleine Suite für Geige allein (Praeludium -

Toccata - Gesang - Tanz) Festliches Prae-

ludium II - Preis des Heftes 2,50 DM

MUSIKVERLAG SCHWANN DÜSSELDORF

DIE REIHE Informationen über serielle Musik

Heft 1 „Elektronische Musik“ DM 3,50

Heft 2 „Anton Webern“ DM 4,-

Heft 3 „Musikalisches Handwerk I“ ca. DM 4,-

Arnold Schönberg: HARMONIELEHRE

4. Auflage · DM 24,-

Dazu Leitfaden von E. Stein DM 3,-

UNIVERSALEDITION

Sieben neue Opern des Schott - Verlages

WERNER EGK »DER REVISOR«

Komische Oper in 5 Akten von Werner Egk nach Nicolai Gogol

Uraufführung im Sommer 1957 während der Schwetzingener Festspiele mit dem Ensemble der Württembergischen Staatsoper und dem Orchester des Süddeutschen Rundfunks

Musikalische Leitung: Der Komponist · Regie: Günther Rennert

WOLFGANG FORTNER »BLUTHOCHZEIT«

Lyrische Tragödie von Federico Garcia Lorca, übertragen von E. Beck

Uraufführung im Rahmen der Eröffnungs-Premieren zur Einweihung des neuen Kölner Opernhauses im Frühjahr 1957

KARL AMADEUS HARTMANN »SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS«

Bilder einer Entwicklung aus dem deutschen Schicksal. Idee und Szenarium von Hermann Scherchen. Nach H. J. Grimmelshausen von Wolfgang Petzet und Karl Amadeus Hartmann

Erstaufführung der Neufassung im Frühjahr 1957 durch die Städtischen Bühnen Nürnberg und Wuppertal

HANS WERNER HENZE »KÖNIG HIRSCH«

Oper in 3 Akten nach Carlo Gozzi von Heinz von Cramer

Uraufführung im Rahmen der Berliner Festwochen im September 1956 in der Städtischen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Hermann Scherchen · Regie: Leonhard Steckel

PAUL HINDEMITH »HARMONIE DER WELT«

Oper in 4 Aufzügen von Paul Hindemith

Uraufführung im Sommer 1957 im Rahmen der Münchner Festspiele in der Bayerischen Staatsoper

Musikalische Leitung: Ferenc Fricsay · Regie: Rudolf Hartmann

ARNOLD SCHOENBERG »MOSES UND ARON«

Oper in 2 Akten von Arnold Schoenberg

Uraufführung im Rahmen der Zürcher Festwochen im Juni 1957 im Zürcher Stadttheater

Musikalische Leitung: Hans Rosbaud

HEINRICH SUTERMEISTER »TITUS FEUERFUCHS«

Burleske Oper in zwei Teilen nach der Posse „Der Talisman“ von Johann Nepomuk Nestroy von Heinrich Sutermeister

Uraufführung anlässlich der 2000-Jahr-Feier der Stadt Basel im Frühjahr 1958 im Stadttheater Basel

Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen
für das ganze Jahr DM 6,40

KLAVIER

Grete Altstadt-Grupp, Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21. Reuß, Trapp, Wunsch, Pfützner u. v. a.
Karl Freitag, Bad Wildungen, Dr.-Born-Straße 33
Erika Frieser, Köln-Brück, Bruchfeld 8, Tel. 87 33 85 (Joachimsmeier)
Günter Louegk, München, Möhlstraße 30
Doris Rothmund, Mannheim, K. 4, 20, Tel. 3 18 38
Astrid und Hansotto Schmidt-Neuhaus, Prof. Klav.-Duo, Köln-Bocklemünd, Neuenhof, Tel. 5 99 52
Paul Traut u. Erika Frieser-Traut, Klavierduo, Köln- Weidenpesch, Drosselweg 22
Gotthold Heinz Weber, Reutlingen, Aispachstraße 16, Tel. 72 08. Klavier-Konzerte Bartók II, Ravel G., Françaix: Con- certino. Frank Martin: Ballade, Rachmaninoff IV

ORGEL

Eberhard Bonitz, Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt Werke von David, Geiser und Hindemith
Herbert Schulze, Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, Telefon 37 26 47, Hambraeus (Musik für Orgel) / Messiaen (3 Stücke aus d. „Livre d'Orgue“) / Schönberg (Variations)

VIOLINE

Edith Bertschinger, Wien III, Modenapark 14. Violin- konzerte von Barber, Britten, Chatschaturian, Hinde- mith: op. 36, Alfred Uhl: Concertino für Solovioline und 23 Bläser, Martinu: concerto da camera
Lothar Ritterhoff, Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79. Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois Zimmermann

GESANG

Milly Fikentscher-Willach, Konzert-Sopran, Duisburg, Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50
Luitpold Gruber, Bariton, Batzenhofen üB. Augsburg II, singt Distler, Driessler, Orff, Hindemith, Reutter, Fortner, Schoeck, Schibler, Jochum.
Dore Blindow, Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47 Geistliche Konzerte von Burkhard, Mischeisen, Schwarz
Eugen Klein, Baß-Bariton, Städt. Konservatorium Duis- burg, Tel. 4 04 66 Wanne-Eickel
Hans Kunz, Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied - Ballade - Oratorium

TANZ

Jutta Ludewig, Mainz, Goethestraße 6. Kammertanzabende. Am Flügel: Volker Hoffmann.
--

WER LIEFERT NEUE MUSIK?

Hofmeister - Das Fachgeschäft für gute Musik. Bielefeld, Obernstraße 15. Versand nach allen Plätzen
LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“, Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis
Hans Riedel, Berlin W 15, Uhländstraße 38 Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

NEUE und ältere SCHWEDISCHE MUSIK

Für Konzertsaal,

Haus
und Rundfunk

von

Carl-Olaf Anderberg	Erland von Koch
Hugo Alfvén	Lars-Erik Larsson
Kurt Atterberg	Ingvar Lidholm
Sven-Erik Bäck	Ingemar Liljefors
Natanael Berg	Oskar Lindberg
Franz Berwald	Henrik M.
Sven Blohm	Melchers
Karl-Birger Blomdahl	Olallo Morales
Sten Broman	Erik Nordgren
Gunnar Bucht	Gösta Nystroem
Sixten Eckerberg	Gustaf Paulson
Gunnar Ek	Moses Pergament
Nils Eriksson	Allan Pettersson
John Fernström	Ture Rangström
Gunnar de Frumerie	Hilding Rosenberg
Knut Håkanson	Stig Rybrant
Hilding Hallnäs	Ynge Sköld
Algot Haquinus	Wilhelm Stenhammer
Albert Henneberg	Rune Wahlberg
Sven-Eric Johanson	Waldemar Welander
Josef Jonsson	Eric Westberg
Edvin Kallstenius	Adolf Wiklund
Maurice Karkoff	Dag Wirén

im Vertrieb von

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

Fast 150 Jahre nach dem Tode von Joseph Haydn erscheint erstmalig das

HAYDN-WERKVERZEICHNIS

zusammengestellt von ANTHONY VAN HOBOKEN

DER INHALT UMFASST

Alle authentischen Werke Haydns, sowie solche, deren Echtheit aus guten Gründen angenommen werden kann.

Alle Werke, die Haydn zugeschrieben wurden, mit Angaben darüber, wo diese Werke unter dem Namen anderer Komponisten festgestellt wurden.

Alle gedruckten zeitgenössischen Bearbeitungen Haydnscher Werke.

DIE GLIEDERUNG

1. Band — I. Abteilung: Instrumentalwerke *erscheint im Sommer 1957*

2. Band — II. Abteilung: Vokalwerke

III. Abteilung: Die schottischen Lieder, Sammelwerke und als Sammlungen erschienene Ausgaben von Haydn-Werken.
Tabellen und Register *in Vorbereitung*

DIE KATALOGISIERUNG

Das Verzeichnis bringt:

die thematischen Anfänge sämtlicher Werke, auch die der einzelnen Sätze

die Nachweise in Bibliotheks-Verzeichnissen

die Beschreibung der Autographen

die zeitgenössischen Abschriften und gedruckten Ausgaben

Anmerkungen und Literatur-Hinweise.

DIE ERSCHEINUNGSWEISE

Zunächst erscheint der 1. Band, Auslieferung voraussichtlich Mitte 1957

DIE AUSSTATTUNG

1. Band: Instrumentalwerke, 904 Seiten mit über 3000 Incipits

Auf bestem holzfreiem Papier gedruckt, Format Lex.-Oktav (17,4 × 26,4 cm)

Ganzleinen-Einband mit Schutzumschlag und Schieber DM 96,—

DER SUBSKRIPTIONSPREIS

beträgt für den ersten Band DM 86,40

Die Möglichkeit zur Subskription des ersten Bandes erlischt nach Verkauf der

1. Auflage, spätestens jedoch bei Erscheinen des zweiten Bandes.

Auch der Bezug eines Einzelbandes ist möglich.

Ausführlicher Prospekt mit 6 Probeseiten durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder vom Verlag

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z